GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

DIX-NEUVIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

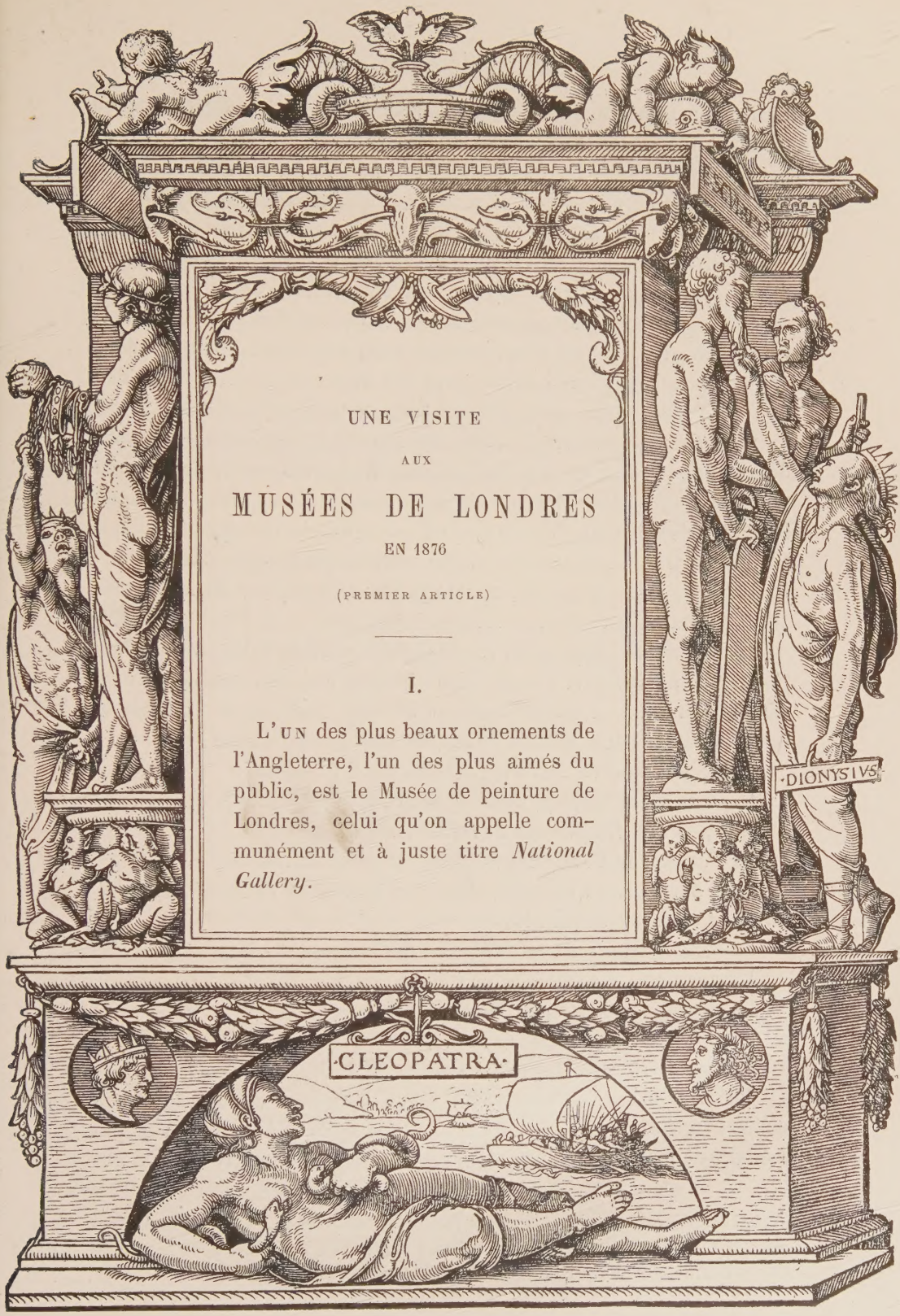
TOME QUINZIÈME

Bibliothek
des Kunstgewerbe-Museums
der Stadt Köln, Hansaring Nr. 32 a
34,242
als Dublette
ausge

LEONARDO DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
3, RUE LAFFITTE, 3
1877
HERVY. DEL.

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/gazette-des-beaux-arts_1877_15



UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876

(PREMIER ARTICLE)

I.

L'UN des plus beaux ornements de l'Angleterre, l'un des plus aimés du public, est le Musée de peinture de Londres, celui qu'on appelle communément et à juste titre *National Gallery*.

Monument national, s'il en fut jamais, en effet! Car c'est la nation qui l'a fondé et qui, malgré des difficultés presque insurmontables, l'a fait, en un demi-siècle, sortir de terre, superbe et digne d'un grand peuple. Les trente-huit premiers tableaux (la collection Angerstein) ont été acquis en 1824 par l'ordre du Parlement, et en 1876 les galeries de Trafalgar Square contiennent plus de six cents peintures choisies des écoles étrangères anciennes, sans y comprendre l'École anglaise! Ce prodige s'est accompli grâce au concours de toutes les classes de la société. Le Parlement a voté avec générosité les crédits nécessaires; les membres de l'aristocratie et les riches amateurs ont donné ou légué, à l'envi l'un de l'autre, des œuvres admirables[1]. Enfin la foule s'est associée à cet élan en suivant avec intérêt les différents travaux d'installation et d'agrandissement, et en se portant chaque jour avec un ensemble de plus en plus marqué dans les salles du musée. Le dernier catalogue constate que le nombre des visiteurs dans le cours d'une année s'est élevé à un million. Ce chiffre paraîtra considérable, si l'on réfléchit que les galeries sont absolument fermées le dimanche, et que pendant deux jours de la semaine elles ne sont ouvertes qu'aux artistes.

La collection Angerstein a été payée 57,000 livres sterling (1,425,000 francs), prix énorme pour l'époque, mais qui serait doublé ou triplé aujourd'hui. A quelles sommes, en effet, porterait-on l'estimation de quelques-uns des tableaux qui en faisaient partie? Citons seulement :

La *Résurrection de Lazare*, de Sébastien del Piombo;

Quatre Claude Lorrain, dont les deux paysages peints pour le duc de Bouillon, et l'*Embarquement de sainte Ursule*;

La *Bacchanale* de Nicolas Poussin, du palais Barberini;

Deux paysages du Guaspre, dont l'un (*Abraham et Isaac*) est peut-être ce qu'il a fait de plus beau;

La *Femme adultère* et l'*Adoration des Bergers*, de Rembrandt;

L'*Enlèvement des Sabines*, de Rubens;

Le *Portrait de Gevartius*, de Van Dyck;

Le *Grand Paysage*, avec animaux, d'Albert Cuyp;

Le beau *Portrait d'Hogarth* et la suite du *Mariage à la mode*, etc.

Un si brillant commencement devait être suivi d'acquisitions non moins heureuses, et aujourd'hui le total des sommes dépensées n'est pas moindre de 8,500,000 francs, total représenté par des œuvres d'art d'une

1. Le dernier de ces dons, et non le moins précieux, est le chef-d'œuvre de Terburg, le *Congrès de Munster*. On le doit à un membre du Parlement dont le nom est cher à la France et aux Parisiens, sir Richard Wallace.

valeur infinie; le résultat paraît dès à présent bien supérieur aux crédits accordés, et le Parlement en votant ces crédits a fait du même coup un excellent placement et une œuvre excellente.

Notez bien qu'en dotant généreusement le musée des peintures, la Chambre des Communes n'a pas négligé les autres manifestations de l'art ou de la science. Le British Museum qui correspond, par ses diverses sections, à différents services ressortissant en France à la direction des Musées nationaux, à celle de la Bibliothèque nationale et même à celle du Muséum d'histoire naturelle, n'a pas été moins magnifiquement enrichi et entretenu que la *National Gallery*. Pour ne parler que de ce qui nous intéresse plus spécialement, les dessins de maîtres, les estampes précieuses sont recueillis avec soin, à chaque occasion qui se présente, soit en Angleterre, soit sur le continent, et le Musée des Antiquités grecques, romaines, asiatiques, a pris de son côté des développements surprenants, depuis le moment où lord Elgin y a apporté ce qui en est, ce qui en sera toujours le plus bel ornement, les dépouilles du Parthénon[1].

Mais nous avons entrepris de parler avec quelques détails des musées de peinture. Contentons-nous de constater l'état florissant, les progrès incessants du British Museum, et reprenons notre tâche.

II.

En France, les Musées nationaux ont été formés pièce à pièce, et dans le cours de trois siècles, par les souverains qui se sont succédé depuis François 1er. La collection des peintures resta à Fontainebleau sous les Valois, sous Henri IV et Louis XIII. Elle faisait partie du domaine de la Couronne et l'usufruit appartenait exclusivement au roi. Louis XIV, qui l'enrichit dans de grandes proportions, la fit venir au Louvre, puis à Ver-

1. Pauvre lord Elgin ! il a été mal récompensé de tant d'efforts et de peines. Que de rancunes, que de haines se sont accumulées sur son nom ! Un grand poëte, lord Byron, lui a adressé de rudes invectives; les savants, après avoir nié l'authenticité des marbres de Phidias, ont fait à celui qui en sauvait les restes un crime de quelques actes de maladresse ou de barbarie commis par les manœuvres qu'il était obligé d'employer. Le vandalisme et les mutilations ne sont pas de notre goût, et nous n'avons pas à les défendre. Mais n'est-ce pas le cas de dire ici : *felix culpa !* Nous croyons, et des moulages faits à diverses époques de bas-reliefs restés en place sont là pour le prouver, que, sans l'audace de lord Elgin, il ne resterait aujourd'hui rien de ce que les voûtes du British Museum abritent depuis soixante ans. Cela allait périr à tout jamais. Jouissons donc sans remords de ces ruines, et remercions lord Elgin, qui les a conservées au monde civilisé.

sailles, où elle resta jusque vers la fin du XVIIIe siècle. La République l'installa définitivement au Louvre, et, à partir de cette époque, on peut affirmer que, malgré l'établissement de l'Empire qui fit rentrer les galeries dans le domaine de la liste civile, le service des musées est devenu, par la force des choses, un service public. Les artistes avaient de tout temps travaillé dans les galeries. Peu à peu la foule, qui n'était reçue qu'un jour ou deux par semaine, prit l'habitude d'y venir; elle fut ensuite admise sans restriction. L'usufruit existait légalement, mais seulement pour la forme, et, depuis le XIXe siècle, aucun des souverains n'a songé à l'exercer sérieusement.

En Angleterre, les choses se sont passées tout autrement. Quand quelques hommes conçurent l'idée de fonder un musée national, les beaux tableaux ne manquaient pas dans les châteaux royaux; car les rois de ce pays ont aussi protégé les arts et les artistes. Charles Ier portait cet amour jusqu'à la passion. On peut voir dans le livre d'Horace Walpole la nomenclature des peintres ou sculpteurs renommés de toutes les nations qui ont été attirés à Londres depuis le commencement du XVIe siècle jusque vers le milieu du siècle suivant. Le roi George IV était un amateur distingué et s'était formé une collection particulière remarquable. Toutes ces acquisitions successives existent encore, en partie du moins, et se retrouvent à Buckingham Palace, à Hampton-Court, à Windsor; mais les peintures font, comme les palais, partie de l'apanage de la Royauté, et dans un pays où les anciens usages ont plus de force encore que les lois, il n'entrerait dans l'esprit de personne que ces objets précieux pussent ne pas continuer à faire l'ornement des appartements de la Reine.

C'est ce qui explique pourquoi en 1824, créant un musée pour l'instruction et le plaisir du public, on le créa de toutes pièces. La tâche était pénible et difficile, et on pouvait craindre de ne pas réussir, mais la persévérance, la bonne volonté, les moyens d'action, étaient à la hauteur de l'entreprise, et aujourd'hui le monument existe. Il peut être perfectionné sans doute, et il est bien certain qu'il le sera; mais dès à présent la *National Gallery* a sa place marquée parmi les grands musées de l'Europe.

III.

Lors de nos fréquentes et agréables excursions en Angleterre, dont la première remonte à 1852, nous avons suivi avec un intérêt des plus vifs les progrès de la Galerie Nationale, et à chaque nouvelle visite il

était facile d'en constater de notables. Le monument de Trafalgar Square construit tout exprès en 1838 et agrandi à diverses reprises devenait évidemment trop étroit. Les acquisitions nouvelles dues à tant de sources diverses abondaient et faisaient pour ainsi dire éclater ces murs préparés pour une centaine de peintures. Nous nous souvenons d'un temps où ces peintures étaient littéralement entassées les unes sur les autres depuis le soubassement jusqu'à la frise, et dans certaines salles on avait été obligé d'ajouter, pour les tableaux de moyenne et de petite dimension, des écrans fixes qui gênaient la circulation et nuisaient de toutes façons au bon effet de l'ensemble. Cet état de choses soulevait des plaintes nombreuses, et nous avons maintes fois entendu exprimer le désir que l'on prît un grand parti en construisant un nouveau musée dans un quartier où l'espace se trouverait sans peine et suffirait à des besoins sans cesse grandissants.

Il ne nous appartient nullement de décider si l'on prit le meilleur parti. On resta à Trafalgar Square en l'agrandissant. Dès 1869, on éloigna l'Académie Royale qui occupait une partie de l'édifice et qui aujourd'hui est largement installée dans Piccadilly; et enfin, nécessité faisant loi, on ajouta aux constructions existantes, en respectant la façade, tout un musée nouveau qui se trouve ainsi juxtaposé aux anciennes salles. Ces travaux considérables viennent d'être terminés sous la direction de M. Barry, architecte. Ils ont entraîné le remaniement complet des peintures et la fermeture absolue de la Galerie pendant plusieurs mois. En août 1876, à la grande satisfaction de la population de Londres, la Galerie a été rendue au public, entièrement refondue, classée d'après un plan nouveau et occupant un espace triple ou quadruple de celui qui lui était attribué auparavant. Autant les anciennes salles étaient simples et privées d'ornement, autant les nouvelles sont brillantes et riches de dorures. Le public paraît même blâmer avec quelque aigreur un luxe de décorations qu'il juge inutile et nuisible.

Tenons-nous-en à l'essentiel. Le temps va bien vite estompe et harmoniser ces voussures éclatantes qui, dans la fraîcheur où nous les voyons, semblent vouloir lutter avec les œuvres qu'elles surmontent, et attirer l'œil du spectateur. Que restera-t-il alors? Une série de salles et de galeries d'une belle proportion, grandes et non démesurées, convenablement éclairées, groupées ensemble avec goût, donnant les unes dans les autres et de l'accès le plus facile. La tenture qui recouvre les parois destinées à l'exposition est d'un beau ton rouge favorable à la peinture. On prendra bien vite l'habitude de ne regarder que la peinture. Avec l'aide de l'atmosphère, tout cet éclat va rentrer dans l'ombre et servir de repous-

soir. Combien de grands salons pourrait-on citer, où le même abus se fait sentir ! En entrant dans la tribune de Florence, qui songe à regarder la voûte, dont le goût est si douteux?

L'exubérance de la décoration n'est pas le seul reproche fait par nos voisins au nouveau musée. Nous avons remarqué un article du *Times*, du 15 août 1876, article des plus élogieux d'ailleurs, dans lequel, après avoir rendu pleine justice aux grands progrès accomplis, on affirme que l'état actuel de la *National Gallery* n'est que transitoire et que le musée si heureusement agrandi n'est que *la moitié* de ce qu'il doit être un jour. On voit avec quel soin, quelle énergie persévérante on traite et l'on poursuit là-bas ces questions.

IV.

Tout classement chronologique était impossible avec la disposition des diverses salles et galeries entremêlées les unes aux autres ; M. Burton, le directeur actuel de la *National Gallery*, a sagement fait de ne pas l'essayer. Il s'est contenté de réunir les œuvres des maîtres par groupes sympathiques, et il est impossible de ne pas rendre hommage au talent dont il a fait preuve en accomplissant cette tâche délicate. Voici, si notre mémoire est fidèle, quel est l'ensemble du classement :

L'École anglaise, qui, faute de place, était presque tout entière absente, est revenue prendre son rang naturel dans le musée national. Elle occupe maintenant les cinq ou six salles qui formaient naguère la totalité de la galerie. La première, qui se trouve au haut de l'escalier, présente les œuvres de divers membres de l'Académie. On entre ensuite dans la grande salle exclusivement consacrée à Turner. A droite de Turner se trouvent Reynolds, Gainsborough, Hogarth. A gauche, Wilkie, Constable, Landseer, Leslie et autres artistes renommés garnissent les salles qui s'étendent à l'ouest.

Si nous passons maintenant aux écoles étrangères, nous rencontrons les dispositions qui suivent : — à droite de la salle de Reynolds, on entre dans la salle consacrée à l'École française, salle que les Anglais appellent volontiers (et ce n'est pas nous qui nous en plaindrons) Salle de Claude ; puis, en tournant le dos à la façade de Trafalgar Square et en marchant vers le nord, on rencontre les nouvelles galeries ; d'abord la salle des maîtres espagnols, puis un grand salon octogone qui sert de centre et de lien aux diverses parties du nouvel édifice. L'*Octogonal Hall*, très-orné non-seulement dans les voussures de son dôme, mais encore dans ses parois, et percé de quatre grandes baies, ne peut contenir qu'un

REMBRANDT PINX RAJON SC

PORTRAIT D'UNE VIEILLE DAME

(National Gallery)

Imp A Salmon Paris

petit nombre de peintures. L'une des ouvertures donne dans la salle espagnole dont nous venons de parler, la seconde, à droite, dans la chambre de petites dimensions qui contient la collection de Robert Peel; la troisième, à gauche, a accès dans le salon des maîtres italiens du XIVe siècle; la quatrième, en continuant d'aller vers le nord, vous introduit dans une pièce que l'on peut appeler la petite tribune du musée; elle contient des œuvres choisies et de petites dimensions de divers grands maîtres italiens, auxquelles on a joint les précieux ouvrages de Van Eyck et de Martin Schoën.

Enfin les visiteurs pénètrent dans la grande galerie italienne dont le tableau central, la *Résurrection de Lazare,* attire depuis longtemps leurs yeux. Cette galerie est placée horizontalement et forme l'extrémité du monument. La paroi de gauche (à l'ouest) est ornée par le beau Paul Véronèse des Pisani. D'autres peintures de grandes dimensions, pour la plupart, garnissent les murs.

A droite de la galerie italienne, nous trouvons une salle consacrée encore à l'Italie et particulièrement au XVe siècle; puis, en retour et revenant vers la façade, une nouvelle grande galerie, renfermant les Écoles flamande et hollandaise. Cette galerie ouvre d'un côté sur la salle Robert Peel, qui en est la brillante annexe, et de l'autre sur la pièce renfermant les tableaux récemment légués par M. Wynn Ellis, pièce qui est contiguë à la salle de Claude, que nous avons mentionnée en commençant cette laborieuse nomenclature.

V.

Nous allons donc essayer de donner une idée de ce bel ensemble, en citant quelques-uns des tableaux qui nous ont le plus frappé. Nous ne pouvons tout citer, et le substantiel catalogue rédigé par M. Wornum [1] est là pour ceux qui veulent plus de détails.

Nous donnerons notre opinion avec réserve, mais avec liberté et sincérité, sans avoir la prétention de l'imposer et sans croire que nous tranchons à tout jamais les questions douteuses. Nous savons par expérience qu'il ne faut pas se hâter de se prononcer, et que, dans bien des cas et même pour beaucoup d'ouvrages de premier ordre, le nom du maître, le nom vrai, restera matière à contestation. Ce n'est que par

1. Ce catalogue en est à sa soixante-neuvième édition. La soixante-dixième va paraître et contiendra la description d'au moins cent ouvrages nouvellement acquis ou donnés, et placés dès à présent dans les galeries.

tâtonnements et à la longue que l'on parviendra à résoudre ces questions qui nous passionnent plus que de raison. Le mérite réel d'une peinture doit avant tout guider notre jugement. Le nom n'est qu'un accessoire et, dans bien des cas, une superstition.

Nous ne parlerons que des tableaux que nous avons étudiés avec soin et à plusieurs reprises, sans nous dissimuler la difficulté que présente l'appréciation d'une toile accrochée au mur d'une galerie. Il faudrait pouvoir la descendre, la voir de près, examiner les repeints qui, à distance, peuvent facilement induire en erreur. Nous désirons fort ne pas être comparé à ces personnages importants qui, il y a vingt ou trente ans, ont parcouru les galeries de l'Europe, bouleversant en un clin d'œil toutes les attributions anciennes, distribuant le faux et le vrai, le faux plus que le vrai, avec la même sérénité que le cardinal de la *Juive* lorsqu'il répand à l'Opéra ses bénédictions sur les choristes agenouillés. Les amis des arts, stupéfaits, regardaient passer le météore avec admiration ou consternation. Ils n'ont repris leurs esprits qu'au bout de quelque temps, en s'apercevant que les oracles, ainsi jetés dans la foule au courant de la chaise de poste, n'étaient pour la plupart que de pures illusions contradictoires; ils se sont alors irrévérencieusement permis quelques éclats de rire !

Nous pourrions raconter à ce sujet diverses historiettes assez réjouissantes. Nous ne le ferons pas. Contentons-nous de demander pour nos opinions, même pour nos erreurs, la même indulgence que nous aurons toujours pour celles des autres.

VI.

GADDI, ORCAGNA, PAOLO UCCELLO.

La grande école de Giotto est représentée par un certain nombre de tableaux acquis en 1857, de la maison Lombardi-Baldi, de Florence, par les soins de sir Charles Eastlake. La plus importante de ces peintures est d'Andrea Orcagna; c'est une grande décoration d'autel représentant le *Couronnement de la Vierge*. Des anges en grand nombre jouant de divers instruments entourent les deux figures du Christ et de la Vierge. A droite et à gauche du panneau principal, on ne compte pas moins de quarante-huit saints agenouillés et en adoration, chacun dans un compartiment. A cet ensemble imposant viennent s'ajouter plusieurs sujets divers qui devaient en former la predella ou le couronnement. Joignez à cela le cadre surchargé d'or et de travail qui encadrait le tout, supposez

que cette grande décoration n'a pas été modernisée, replacez-la par la pensée sur l'autel de l'église de Florence où elle avait été peinte *(San-Pietro-Maggiore)*, et dites-nous si le XIVe siècle comprenait l'ornementation d'un édifice religieux.

Vasari a cité, sans le décrire, cet immense travail [1], et son témoignage permet d'y inscrire avec sécurité le nom d'Orcagna.

Le nom de Taddeo Gaddi pourrait aussi avec quelque vraisemblance décorer plusieurs grandes figures de saints debout, vus de face, et de bon style giottesque (nos 215 et 216 du Catalogue). Elles ont été données au Musée par M. W. Coningham.

Une autre peinture de la même école, portant un caractère bien prononcé, est celle où se voit saint Jean soulevé et introduit dans le ciel par le Sauveur, au milieu des Apôtres et des Pères de l'Église. Sujet rare et bien traité par Jacopo di Casentino. Si ce grand panneau est bien de cet artiste, ce que nous ne saurions nullement décider, car nous ne connaissons aucun autre de ses ouvrages, il conviendrait de l'étudier avec soin. Les types sont énergiques et pourraient être vraisemblablement reconnus ailleurs (no 580, acquisition Lombardi-Baldi).

N'oublions pas de mentionner deux têtes d'apôtres vues de profil, peintes à fresque par Giotto, le fondateur de cette grande école. Ce n'est malheureusement qu'un fragment provenant d'une composition peinte à l'église du Carmine, et détruite par le feu en 1771. D'autres fragments de cette fresque qui représentait la vie de saint Jean-Baptiste ont été sauvés. Les uns sont en Angleterre, les autres à Pise. Les deux têtes du musée proviennent de la vente Rogers [2] et sont pleines de noblesse.

La salle qui renferme les tableaux dont nous venons de parler, et qui est plus spécialement consacrée au XIVe siècle, contient aussi une œuvre remarquable d'un maître du XVe siècle, œuvre dont les tendances sont bien différentes de celles des élèves de Giotto. Nous voulons parler de l'une des quatre batailles peintes par Paolo Uccello sur la terrasse du jardin des Bartolini à Gualfonda. C'était un novateur que Paolo Uccello. Il cherchait à rendre des choses difficiles, impossibles, inconnues. Il passait ses jours et ses nuits à faire les dessins de perspective les plus compliqués, à dessiner ou à peindre des animaux de toutes sortes, des lions combattant des serpents, des poissons, des oiseaux;

1. « ... *E in San Pier Maggiore, in una tavola assai grande, l'Incoronazione di Nostra Donna.* »

2. Cette vente a eu lieu en 1856. Le prix a été de 78 livres sterling.

ses paysages étaient plus vrais que ceux qu'on avait vus jusqu'alors. Il savait aussi au besoin peindre des figures colossales qui frappaient ses contemporains d'admiration.

Les sujets de batailles convenaient parfaitement à son genre de talent. Aussi les quatre tableaux de la famille Bartolini étaient-ils en grand renom. Dans sa première édition, celle de 1550, Vasari en parle un peu confusément et dit même par erreur qu'ils sont peints en clair-obscur. Paolo employa en effet avec un grand succès ce procédé à Florence et à Padoue. Mais dans l'édition de 1568, notre historien les décrit beaucoup mieux : « *In Gualfonda particolarmente, nell'orto che era de' Bartolini e in un terrazzo, di sua mano quattro storie in legname, piene di guerre; cioè cavalli e uomini armati, con portature di que' tempi bellissime : e fra gli uomini è ritratto Paolo Orsino, Ottobuono da Parma, Luca da Canale, e Carlo Malatesta signor di Rimini; tutti capitani generali di quei tempi. E i detti quadri furono à nostri tempi, perchè erano guasti ed avevano patito, fatti racconciare da Giuliano Bugiardini, che piutosto ha loro nociuto che giovato.* »

L'une des batailles de Gualfonda est à la galerie des Offices, à Florence; la seconde fait partie du Musée du Louvre; la troisième a été acquise pour la *National Gallery*, en 1857, de MM. Lombardi et Baldi. La quatrième, qui avait le plus souffert soit du temps, soit des restaurations de Bugiardini, appartenait encore, il y a une douzaine d'années, aux mêmes collectionneurs.

M. Wornum a reconnu dans le tableau de Londres la *Bataille de San-Egidio* (juillet 1416), dans laquelle Carlo Malatesta, seigneur de Rimini, et son neveu Galeazzo furent faits prisonniers. Nous ne saurions infirmer cette allégation, qui d'ailleurs n'est pas rigoureusement prouvée, puisque l'étendard sous lequel marche Malatesta n'est pas le sien. On pourrait supposer que l'imagination du peintre a eu une grande part dans ces compositions bizarres. Il a surtout voulu représenter des habillements de guerre somptueux et étranges, des raccourcis d'hommes et de chevaux, un peu enfantins sans doute, mais traduits avec une recherche de précision inouïe. En somme, ce tableau de Londres, dont la conservation est bonne, est, comme ceux de Florence et de Paris, un ouvrage précieux et plein de détails curieux.

Le Louvre possède un second ouvrage de Paolo, qui serait inestimable si sa conservation ne laissait pas tant à désirer! C'est le portrait en buste de Giotto, de Donatello, de Brunelleschi, de Paolo Uccello lui-même et de Manetti (célèbre mathématicien) réunis sur un même panneau. Vasari l'a cité deux fois : en 1550, sous le nom de Masaccio; en 1568,

avec bien plus de vraisemblance, sous celui de Paolo. Malgré les repeints, il est facile de voir que cet artiste était, comme la nature de ses tendances devait le faire supposer, un grand peintre de portraits.

VII.

FRA ANGELICO.

C'est aussi sous le directorat de Sir Charles Eastlake que furent acquis les deux tableaux de Beato Angelico que possède le Musée. Le premier, de petites dimensions, représente l'*Adoration des Rois*; le second, beaucoup plus considérable, est la predella d'un grand tableau peint sur le maître-autel de l'église San-Domenico de Fiesole; le grand tableau, qui a été restauré à diverses époques, notamment en 1501 par Lorenzo di Credi, est toujours dans l'église. La predella était tombée entre les mains d'un sieur Valentini, consul de Prusse à Rome; elle a été acquise en 1860 de son neveu.

C'est une œuvre de toute beauté et très-bien conservée. On y trouve à un degré éminent cette délicatesse d'expression, cette suavité, cette élévation qui font de fra Angelico le premier des peintres religieux.

La composition divisée en cinq compartiments comprend plus de deux cent cinquante petites figures. Au centre, le Christ ressuscité et tenant une bannière est entouré d'anges en grand nombre sonnant de la trompette ou jouant de divers instruments; à droite et à gauche, la Vierge, les apôtres, les bienheureux agenouillés sur les nuages. Aux extrémités, les saints de l'ordre de Saint-Dominique. En admirant ce beau panneau, nous nous rappelions involontairement l'exclamation de Vasari, ce peintre de décadence qui a été un écrivain si distingué, si utile, quelquefois si éloquent. Venant de décrire l'un des plus beaux ouvrages du peintre de Fiesole, il ajoute : « *Io per me posso con verità affermare, che non veggio mai questa opera che non mi paia cosa nuova, nè me ne parto mai sazio.* »

Ajoutons à cet éloge évidemment sincère quelques paroles plus simples, mais non moins expressives, tirées de l'obituaire du couvent de Saint-Dominique de Fiesole : « *Hic fuit præcipuus pictor : et sicut ipse erat devotus in corde, ita et figuras pingebat devotione plenas*[1]. »

1. Marchese : *Memorie*. 2e édition, I, 403. Dans l'église de San-Domenico de Fiesole se trouvaient trois ouvrages importants de Fra Angelico : celui dont nous venons de parler, le *Couronnement de la Vierge*, du Louvre, et une *Annonciation* également

VIII.

FRA FILIPPO LIPPI, PESELLINO, BENOZZO GOZZOLI.

L'ordre des dates nous fait arriver à un artiste qui, comme Fra Angelico occupe dans l'école florentine une place importante. C'était aussi un moine, mais sa vie fut aventureuse autant que celle du peintre dominicain fut austère et contenue. Fra Filippo Lippi jeta un peu le froc aux orties ; il serait toutefois souverainement injuste de juger l'œuvre du peintre à travers les défaillances de l'homme. Certains critiques l'ont fait, et n'ont rien négligé pour présenter ses ouvrages sous un jour fâcheux, presque méprisable. Gardons-nous bien de tomber dans ces partialités ! De pareils procès de tendance n'aboutiraient qu'à l'éloge de quelque platitude ou aux déceptions les plus cruelles ; car l'on serait bien surpris de trouver parfois d'étranges discordances entre l'ouvrage d'un artiste et ses sentiments personnels. *Spiritus flat ubi vult.* Les idées générales d'un siècle ne dominent-elles pas les plus hautes comme les plus humbles intelligences, et le génie de l'artiste n'est-il pas indépendant des habitudes et des passions individuelles ?

Jugeons donc sans parti pris. De même que Beato Angelico, pour qui l'art était une prière, joint à l'expression religieuse une puissante imagination et une consciencieuse imitation de la nature, Fra Filippo ne se contente pas d'apporter à l'art florentin un dessin plus savant que celui de ses prédécesseurs et des procédés matériels plus habiles ; il donne à ses figures une force, une gravité, une élégance qui lui appartiennent bien ; il n'est en aucune façon ce que nous appelons

décrite avec chaleur par Vasari. Ce dernier tableau fut vendu en 1611 au prince Mario Farnèse au prix élevé de 1,500 ducats ; et en faisant mention de la vente sur le livre des mémoires du couvent, on a bien soin d'ajouter qu'un pareil prix fait grand honneur à la mémoire du peintre qui, après cent soixante ans, procure au couvent un si beau bénéfice. L'*Annonciation* était considérée comme perdue par le P. Marchese, et nous ne la trouvons citée nulle part. C'est pourquoi nous croyons utile d'en dire un mot. Nous avons eu l'agréable surprise de retrouver ce chef-d'œuvre, en avril 1870, au Musée de Madrid, en bon état et avec sa predella. La scène principale se passe à droite sous un portique de la plus élégante architecture ; à gauche, au second plan, Adam et Ève chassés du paradis. Le peintre mystique a voulu représenter en même temps la chute et la rédemption. La predella représente le mariage et la mort de la Vierge, la Visitation, l'Adoration des Rois, la Présentation.

C'était plaisir de voir la fière tournure que conservait le vieux maître, dans la salle d'honneur du musée, à côté de Raphaël, du Titien et de Velasquez !

aujourd'hui un *réaliste*. Les exemples à citer sont nombreux; contentons-nous d'indiquer la superbe peinture que possède le musée du Louvre. En la voyant, en sent que Michel-Ange va bientôt venir au monde.

Les cinq tableaux donnés par le catalogue de la *National Gallery* à Lippi ne peuvent, ni pour l'importance ni pour la beauté, se comparer à celui dont nous venons de parler. Nous avouerons même que deux d'entre eux ne nous paraissent pas de la main du maître, mais plutôt de son école, qui fut nombreuse et persistante : ce sont la *Vision de saint Bernard* (n° 248) et une *Vierge* (n° 589), ouvrages trop faibles pour porter ce grand nom. Un tableau d'autel (n° 586) provenant de la collection Lombardi-Baldi ne nous a pas fait non plus grande impression, et M. Wornum lui-même le considère en partie comme l'ouvrage d'un élève. Les deux meilleurs sont deux compositions de forme cintrée et de moyenne dimension provenant du palais Riccardi et peintes pour Cosme de Médicis. Le premier panneau représente l'*Annonciation*. Il a été donné en 1861 par sir Charles Eastlake, et c'est le plus intéressant. L'ange agenouillé à gauche sur le gazon, la Vierge assise à droite dans une chambre richement décorée, forment un groupe symétrique de deux figures inclinées l'une vers l'autre et d'une expression très-délicate. Les draperies sont étudiées et de bon style. Un bouquet de lis est placé dans un vase sur le devant de la scène.

Le pendant est moins beau : il a été acquis de M. Barker en 1861 et représente sept saints assis sur un banc de marbre au milieu d'un jardin. La figure du milieu représente saint Jean-Baptiste parlant, la main levée; à gauche saint Cosme, saint Laurent et saint François; à droite saint Damien, saint Antoine et saint Pierre martyr.

De Pesellino élève ou imitateur de Lippi, la Galerie nationale possède un remarquable tableau, en forme de croix, représentant la *Trinité*. Le Père éternel, assis sur les nuages, entouré d'anges, tient de ses deux mains le crucifix sur lequel est attaché le Sauveur. C'est le fragment principal d'une composition peinte à Pistoja, dont a parlé Vasari, acquis en 1863 à la vente Davenport-Bromley au prix de 2,000 guinées.

Benozzo Gozzoli, l'aide et l'élève de Beato Angelico, le peintre fécond et glorieux du Campo-Santo, se présente avec deux peintures. La première date de 1461 et, suivant la volonté expresse de ceux qui en firent la commande, est une imitation de Fra Giovanni. C'est une Vierge sur un trône entourée de saints et d'anges. Elle a fait partie de la collection Rinuccini. Toute notre prédilection est pour la seconde : un petit panneau de forme octogonale, représentant l'*Enlèvement d'Hélène*.

Les figures qui sont nombreuses ont le costume du xve siècle. Les monuments qui garnissent la ville, les navires amarrés au port sont, comme les figures, exécutés avec une précision naïve et un soin infini. Le tout est d'une couleur si gaie, si douce, si agréable, que l'on ne peut en détacher ses yeux. Ce devait être le couvercle d'un coffret de mariage et l'on ne peut imaginer rien de plus charmant. C'est une scène païenne rendue avec la grâce que lui aurait donnée Fra Angelico, si ses pinceaux ne s'étaient pas entièrement consacrés aux choses saintes.

Benozzo était probablement encore jeune quand il a peint ce petit ouvrage. Plus tard, à Pise, il sut agrandir sa manière et, combinant le style de son maître avec celui de Filippo Lippi, se montrer l'égal des plus illustres artistes du xve siècle.

REISET.

(*La suite prochainement.*)

PROMENADES AU LOUVRE

REMARQUES SUR LE GESTE DANS QUELQUES TABLEAUX

Voici une chose assez singulière :

Dans son remarquable catalogue, feu M. Villot a décrit, comme il suit, le très-beau tableau de Cuyp, intitulé le *Départ pour la chasse* (numéro 105) : « Un cavalier vêtu de rouge et monté sur un cheval gris-pommelé ; un serviteur, un sabre recourbé au côté, *dans une attitude respectueuse*, tient d'une main la bride de son cheval, et de l'autre l'étrier que le cavalier lui indique avec sa cravache. »

Cuyp et M. Villot se sont trompés, ou plutôt Cuyp s'est trompé, puisque M. Villot a été trompé. En effet, si l'on regarde avec beaucoup d'attention, on voit que le cavalier désigne expressément du bout de sa cravache la sous-ventrière du cheval, et que le serviteur se courbe, non par respect, mais pour examiner la sangle qu'on lui montre et qui probablement n'est pas bien bouclée.

Si l'attitude du serviteur avait été étudiée par le peintre aussi exactement que le geste du cavalier, le doute n'eût pas été possible. Si Cuyp avait fait voir, par exemple, le visage de l'homme penché, il aurait dirigé les regards de celui-ci sur la courroie, et on n'aurait plus pris pour une inclinaison respectueuse l'inclinaison d'un personnage qui examine et qui cherche.

Il résulte de ceci, qu'entre un homme qui se baisse pour examiner quelque objet, et un homme qui s'incline respectueusement, il n'y a guère de différence, au moins lorsqu'ils sont vus de dos tous deux ; vus

de face, il se peut que le doute subsistât encore, si des accessoires ou le jeu de la physionomie ne précisaient la situation et l'action.

Les Hollandais et les Flamands expriment d'ordinaire le geste et la physionomie avec une pénétration et une finesse incomparables; on en est très-frappé au Louvre, où ils se montrent entre tous gens d'esprit et d'observation. Mais parfois à force de subtilité, et quelquefois en localisant trop la vérité, ils en arrivent à de véritables énigmes. Ces énigmes sont d'ailleurs amusantes à déchiffrer, et quiconque a réfléchi à l'origine et à la signification des gestes sait bien qu'ils sont une constante énigme de l'expression humaine.

M. Villot s'est donc encore trompé, je crois, en face d'une énigme de l'adorable Metsu, que, dans son catalogue, il intitule : *Un militaire recevant une jeune dame* (numéro 293). Metsu a voulu donner à deviner une scène un peu plus compliquée. A coup sûr, le militaire ne reçoit pas, mais il est reçu; son attitude marque un homme qui s'apprête à saluer pour prendre congé; l'expression des regards échangés, le verre qu'on est près de lui tendre, indiquent qu'on le retient et qu'il va rester. Ce tableau est d'un esprit prodigieux; Metsu est parvenu à y rendre des *intentions*, des *sentiments contenus*, des mouvements qui *vont avoir lieu*. Mais un très-savant et très-intelligent rédacteur de catalogue était-il condamné à rester dix minutes devant cette composition, pour la lire comme on lit un livre? A qui la faute si lui et bien d'autres n'ont pas compris le peintre? Est-ce à Metsu? Je ne puis cependant me résoudre à jeter la pierre à cet extraordinaire artiste, s'il me retient longuement devant ses toiles et m'oblige à penser, à chercher, à mettre mon esprit en jeu, car lorsque j'ai pénétré sa pensée, j'ai ma récompense, je reste charmé.

Je reste donc charmé devant cette ravissante *Leçon de musique* (numéro 294), si merveilleuse, cette fois, par le naturel, la clarté, la vivacité du geste, qui est un véritable tableau *mouvant* et *parlant*, dans le sens sérieux de ces deux mots.

« Je ne vois pas que cela puisse se jouer autrement que je ne fais », dit avec quelque dépit la dame, en laissant tomber sa main ouverte qui proteste de son impuissance à attaquer le clavecin d'une autre manière qu'elle n'en a l'habitude. « Mais si, mais si, c'est comme ceci! » répond le maître, et il bat la mesure, et il donne le ton, et il scande; on est dans la scène, on la suit, on l'entend! C'est le maximum de *l'expressif*, à cause de la simplicité des moyens. Mais tandis que le naturel du geste donne ici une parfaite clarté à l'incident, un naturel égal laissera une espèce d'incertitude dans un autre tableau du même Metsu. C'est que,

dans cet autre tableau, le *Marché aux Herbes*, la vérité a été trop localisée, comme je l'ai dit plus haut. Je veux parler de l'homme vêtu de rouge qui s'adresse en riant à la bourgeoise au seau de fer-blanc. Cet homme a une façon de poser son bras droit sur son bras gauche dont

D'APRÈS LE « DÉPART POUR LA CHASSE », PAR CUYP.

le sens n'est pas facile à analyser, quoiqu'elle n'ait rien d'inattendu ni de forcé! Feint-il de mendier avec bouffonnerie? feint-il de faire un salut à belles manières? propose-t-il de porter le seau qui doit fatiguer, dit-il, le bras de la personne? se tâte-t-il le bras avec une sorte de convoitise comme s'il tâtait celui de cette bourgeoise? éprouve-t-il un certain embarras parce qu'il a risqué quelque amabilité ou quelque plaisanterie

qui peut être mal accueillie, son geste équivalant, alors, presque à celui de se gratter l'oreille? La dame a évidemment l'air surpris : « Voilà, pense-t-elle, un hardi et gai polisson », mais il est clair qu'elle va sourire. Cependant elle pourrait se fâcher, on le sent. Lui aurait-elle déjà donné une tape? En revanche, il n'y a pas à se méprendre sur la marchande en dispute, les mains campées sur les hanches. Singulier geste que ce geste populaire, et très-complexe! Il indique beaucoup de choses à la fois : que l'on retient dédaigneusement et provisoirement ses mains désireuses de frapper, qu'on veut se donner une contenance majestueuse propre à assurer et affirmer la supériorité qu'on se croit sur l'adversaire, qu'enfin on redoute si peu celui-ci qu'on marche sur lui en laissant les armes au fourreau, c'est-à-dire les poings au repos et comme accrochés à la ceinture. Les deux poings aux hanches, geste « canaille » ou au moins vulgaire ; un seul poing sur la hanche, geste noble et royal! Il est intéressant de comparer le Charles Ier de Van Dyck à cette harengère de Metsu. D'où donc ce poing seul sur la hanche tire-t-il son allure noble? Serait-ce d'une habitude guerrière et conquérante de tenir la main sur le pommeau de l'épée, et en rappelant cette habitude est-ce qu'il évoque naturellement une idée d'autorité et de commandement? Et où les commères ont-elles pris la pensée que, n'ayant point eu d'épée dans l'origine des temps, elles ne s'en rendaient pas moins majestueuses en *ansant* leurs deux bras à leur ceinture? Énigmes, que Darwin lui-même aura peine à rattacher aux mœurs et coutumes des singes anthropomorphes dont il veut que nous soyons les héritiers.

Ces Hollandais ont eu le don de tenir M. Villot dans le trouble et l'incertitude à propos des sujets de leurs tableaux. Sous le numéro 324 est cataloguée une assez mauvaise toile de Miéris le Vieux : *le Thé*. Il y a trois manières d'en interpréter le sujet. Selon le catalogue, « deux femmes richement vêtues sont assises près d'une table : l'une d'elles, en robe de satin blanc, *regarde le fond d'une tasse* qu'elle tient de la main droite; l'autre... verse du thé ». A mon avis, la femme en blanc regarde le contenu de sa tasse qu'elle se prépare à avaler, mais elle craint de tacher sa belle robe, se penche en dehors de sa chaise, met sa main sur son corsage pour le préserver de toute souillure, et tend le cou pour que ses lèvres puissent rejoindre la tasse qu'elle éloigne autant que possible de ses atours. Selon d'autres, c'est une femme que sa voisine empoisonne; elle a la main sur l'estomac parce qu'elle y souffre, et elle regarde dans la tasse parce que le goût du breuvage lui paraît étrange. Quant à l'empoisonneuse, si elle sourit, c'est de joie apparemment, à l'idée d'être bientôt soupçonnée et découverte, ou c'est qu'elle est ravie

de s'empoisonner à son tour en se versant de ce même thé. Entre les trois, je préfère mon explication. Mais on voit comme ces gens du Nord donnent du fil à retordre aux commentateurs.

D'APRÈS UN « MILITAIRE RECEVANT UNE JEUNE DAME », PAR METSU.

Avec les Italiens du XVIe et du XVIIe siècles, les choses vont plus aisément. Un harmonieux balancement, beaucoup plus qu'une expression pénétrante, les préoccupe. Ils se contentent de gestes traditionnels, un

peu banals, la plupart du temps irréprochables au point de vue de la mimique générale, mais dont l'emploi persistant ne laisse pas de fatiguer et de paraître une pauvreté d'imagination. Leurs tableaux nous présentent

D'APRÈS LE « MARCHÉ AUX HERBES », DE METSU.

toujours les mains jointes pour la prière ou dans l'extase, les mains que lèvent ou écartent, saisis d'étonnement ou d'effroi, les pieux personnages qui assistent à des miracles, l'index étendu pour montrer le spectacle ou levé vers le ciel pour exprimer la prédication. A peine de loin en loin surgit-il quelque variante, quelque essai qui n'appartient pas au moule d'où sont sortis tous ces bras et toutes ces mains. Il est vrai que le Louvre ne nous donne guère l'intimité des Italiens. Il ne nous les fait connaître

que par ces grandes toiles religieuses ou mythologiques où bien souvent ils ont dépensé autant d'ennui que d'art. Leurs beaux portraits, heureusement, suffiraient à nous prouver, si on ne le savait par les visiteurs de

D'APRÈS LE MARCHÉ AUX HERBES, DE METSU.

l'Italie, qu'ils ont dû eux aussi poursuivre et surprendre la nature dans la grâce et la richesse de sa réalité.

Si nous voulons donc continuer à trouver des gestes de parfaite et originale nature, il faut en revenir aux peintres du Nord. L'école française elle-même, soit chez Lesueur et chez Poussin qu'on a pourtant appelé, a-t-on bien su pourquoi, le peintre des gens d'esprit, soit dans la période dite de brillante peinture spirituelle du XVIIIe siècle, n'est pas aussi heureuse sous ce rapport que les gens de Flandre et de Hollande.

CHARLES Ier, D'APRÈS VAN DYCK

Avant d'aller plus loin, toutefois, je signalerai une façon de tenir le verre assez singulière que je relève d'abord dans le tableau de Metsu du *Militaire et de la jeune dame*, et que je retrouve dans l'*Élie* de Rubens, puis dans des repas de Téniers, de Jordaens et de Le Nain, et enfin dans un tableau de Manfredi, élève du Caravage. Elle consiste à prendre le verre par le plat de son pied entre le milieu de l'index et le pouce, la main faisant croix avec ce dernier doigt. Elle ne paraît point assez commode pour être habituelle; elle est donc probablement cérémonieuse et n'était en usage que pour offrir à boire ou porter une santé, je le présume. J'ignore si elle est spéciale à la Flandre et à la Hollande. On ne l'aperçoit que sur des toiles datant de la première moitié du XVIIe siècle ou environ. Manfredi a beaucoup peint à Naples. Le geste serait-il espagnol, dès lors, et aurait-il été importé par les conquérants en Sicile, puis dans les Pays-Bas? On prétend que, selon la tradition, le Christ aurait ainsi tenu la coupe lorsqu'il présida la Cène. Il est alors singulier de ne pas retrouver le souvenir de la tradition dans les tableaux religieux, mais seulement dans les familiers.

Je reprendrai maintenant comme un des gestes les plus catégoriques qu'on puisse citer, celui du « militaire » de Terburg, tendant de l'argent « à une jeune femme » (numéro 526). Il est sûr de son fait, l'offre est généreuse et décisive, le geste est large et carré. Il est bien curieux de comparer à cette offre pleine d'aplomb et de certitude l'allure de l'homme qui paye avec effort, avec grimaces, sou à sou, tel qu'on le voit au fond du tableau de Jean Steen, intitulé *Fête flamande dans une auberge* (numéro 500). Celui-ci semble ne pouvoir jamais venir à bout de l'affaire, il gonfle le dos comme s'il portait un lourd fardeau, et ses bras ont de lents et immenses mouvements comme s'il avait à les dépêtrer d'une grande quantité de glu. Il met plusieurs minutes à solder son écot à l'hôtesse, qui attend patiemment mais sans fléchir. Cette différence entre le désir prodigue et la satisfaction accomplie qui devient fort *chiche*, est bien accentuée d'un tableau à l'autre. L'homme de Terburg n'aurait plus ce beau geste, si c'était *après*.

Cette même toile de Steen donne encore un excellent exemple de l'observation hollandaise. L'homme assis par terre qui rit tout seul comme un fou, en secouant sa jambe en l'air, représente à merveille l'état décrit par le philosophe et physiologiste Herbert Spencer, « où un afflux de force nerveuse suivra les voies habituelles, mais si celles-ci ne suffisent pas, débordera dans des voies moins usitées ». Et voilà comment Steen, tout en ignorant les principes de la physiologie moderne, fait déborder la gaieté dans tous les membres de son ivrogne, à finir par la jambe et le pied qui sont l'extrême voie par où elle puisse trouver issue.

La jambe! A combien d'expressions elle sert! Ce n'est pas un membre muet. Dans la douleur physique, dans la douleur morale et dans l'intime contentement, elle joue un rôle. Voilà l'*Opérateur* de Brauwer (numéro 44 de la galerie Lacaze) : l'opéré se tient le genou à deux mains pour crier à son aise. Il empêche ici l'afflux nerveux de déborder dans cette voie inusitée. Voilà l'*Ange déchu* de Flandrin, dans la nouvelle galerie française : il lie de ses mains ses deux jambes. L'être découragé constate son impuissance en s'enchaînant lui-même. Il courbe le dos. Ailleurs, un homme heureux fumera sa pipe, renversé en arrière, les jambes croisées et les liant de même avec ses deux mains. Ici le sentiment est celui du far-niente. Les mains s'attachent à la jambe pour se bien démontrer qu'elles n'ont rien à faire, ni l'une ni les autres. Le geste est presque toujours extrêmement subtil dans sa signification, et c'est ce qui explique pourquoi tant de peintres reculent devant la peine d'en étudier les détours.

Steen serait à lui seul une encyclopédie du geste, si on se laissait entraîner à découper ses toiles par épisodes, mais je ne veux plus me servir de lui que pour noter une comparaison entre le style noble et le style trivial. Qu'on mette donc en regard la femme qui verse à boire,

MILITAIRE TENDANT DE L'ARGENT A UNE JEUNE FEMME, PAR TERBURG.

dans le *Repas de famille* (Galerie Lacaze, n° 122), et la fille de Loth versant à boire à son père, dans la toile du Guerchin (n° 46, grande Galerie). La fille de Loth verse dans le moment même où celui-ci boit et où il tient sa coupe inclinée vers ses lèvres : par conséquent tout doit couler à terre. Elle verse à bras tendu, et s'occupe en même temps d'autre chose, dans une autre direction ; or verser est une œuvre trop délicate

pour souffrir aucune action concurrente. Tout cela est manqué et absolument irréfléchi. Combien le familier l'emporte en justesse, en finesse, en intérêt et jusqu'en élégance sur le noble. Chez Steen, la femme verse de haut, gaiement, mais avec une profonde attention; un accident surviendrait en effet bien facilement, car le buveur est très-chancelant.

D'APRÈS LA FÊTE FLAMANDE, DE JEAN STEEN.

Elle relève sa jupe par derrière pour la garantir des atteintes du liquide; son talon quitte la terre et suit le mouvement d'élévation et de retrait de tout le corps. Ainsi, chez le réaliste, l'idée, si simple qu'elle soit, est plus étendue, plus variée et suppose un bien plus grand travail intellectuel que chez le peintre de style.

L'exactitude du geste, sa parfaite adaptation au fait, au sentiment,

à la situation, apporte un charme très-particulier et très-profond dans une œuvre et lui donne un équilibre spécial, bien sensible même pour le spectateur qui n'analyse pas. Il peut néanmoins paraître inutile à plus d'un dégustateur de peinture, que, pourvu que le geste soit harmonieux et décoratif, on réclame la recherche de signification aimée des Flamands et des Hollandais. Je ne crois pourtant pas que les *Sabines* de Poussin, œuvre très-vantée, puissent causer à qui que ce soit, au point de vue de la vérité du geste, le même plaisir que l'*Intérieur hollandais*

D'APRÈS LA FÊTE FLAMANDE, DE JEAN STEEN.

de Pierre de Hooghe (n° 224), par exemple, ou que le *Craesbecke peignant un portrait* (n° 97). L'importance et la dignité de la pose sont, ici, répandues à un degré étonnant dans le personnage qui fait exécuter son portrait. Elles circulent et éclatent en lui du haut en bas, depuis cette tête solennelle, cette poitrine qui se rengorge, ces bras occupés tous deux, jusqu'à ces pieds prétentieusement tenus en dehors. L'homme est saisi là tout entier par la gravité d'une circonstance où il livre tout son être. Chacune de ses fibres est tendue et participe à la grande idée qu'il veut donner de lui et faire imprimer sur cette toile. Derrière sa chaise, et non moins impressionné par l'opération magique, s'appuie un jeune homme, pétrifié en voyant le mystère de reconstitution qui agit

sous ses yeux. Il bouge encore moins que le modèle ; il ne respire pas, il ne pense pas, il est suspendu par le regard.

Dans certains cas l'exactitude ou l'inexactitude du geste, bien que flagrante, n'est pas toujours sensible. Assurément la toile, attribuée à Raphaël, et où l'on avait cru reconnaître le peintre et son maître d'armes, semble au premier aspect présenter des attitudes très-nettes et très-

LA FILLE DE LOTH, D'APRÈS GUERCHIN.

satisfaisantes. Il n'en est pas moins certain qu'elle reproduit une faute assez fréquente, qui consiste à réunir en un seul des mouvements différents et successifs. On le remarquera, dans ce tableau comme dans les *Sabines* de Poussin et le *Jésus chez le Pharisien* de Philippe de Champagne (n° 76), il se trouve des personnages qui font le geste d'en désigner un autre du doigt. Ce serait fort bien, si en même temps ils regardaient la direction de leur doigt pour s'assurer qu'elle est exacte. Mais point, ils regardent un interlocuteur, de sorte qu'ils ne savent nul-

lement si leur index est réellement dirigé vers l'être ou la chose sur lesquels ils veulent appeler l'attention. Le peintre ne manque pas, lui, de bien donner la direction à ce doigt, mais c'est par une interversion de raisonnement. En réalité, nous ne désignons rien du doigt sans être sûrs

D'APRÈS LE REPAS DE FAMILLE, DE JEAN STEEN.

que celui-ci ne soit dans la direction exacte de ce que nous désignons; c'est pourquoi l'œil suit, accompagne et règle cette direction du doigt. Le maître d'armes a donc dû commencer par lever les yeux vers l'élève et l'a averti de regarder comme lui ce qu'il voulait qu'il examinât, et c'est en regardant lui-même l'objet qu'il l'a montré du doigt à son élève. Il aurait fallu, pour être juste, déplacer tout le mouvement du maître

d'armes, et représenter sa tête et ses yeux qui suivent la direction de son index, tandis que son corps se détourne un peu vers l'élève, qu'il touche de l'autre main, pour l'avertir. Par conséquent, c'est la main gauche qui devrait désigner l'objet invisible au spectateur, et la droite qui devrait toucher l'épaule ou le bras du jeune homme.

M. de Mare, l'auteur des charmants dessins qui commentent ces Remarques, me signale justement un dessin de Gavarni, où l'esprit moderne

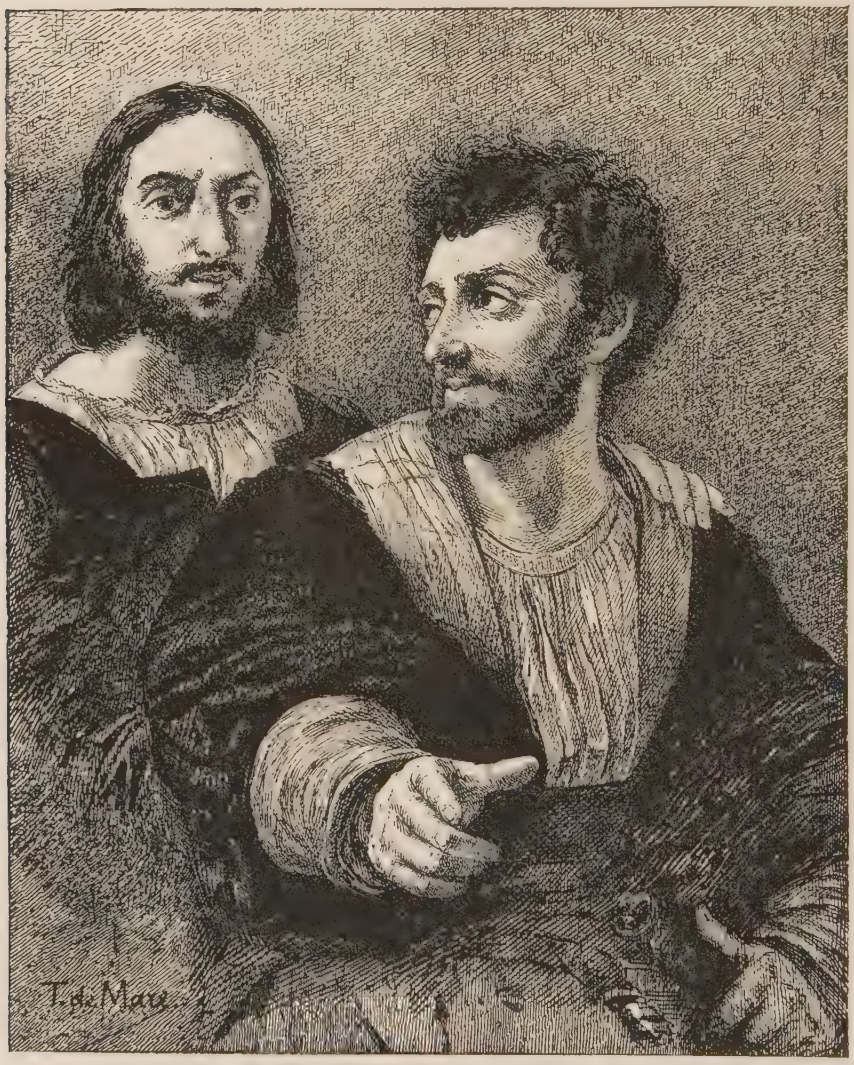
CRAESBEKE PEIGNANT UN PORTRAIT, PAR CRAESBEKE.

a évité la vieille faute. Il sera curieux, ce semble, de mettre Gavarni à côté de Raphaël. L'observation sait tirer de la nature un régal inconnu aux gens qui ne regardent celle-ci que d'un œil distrait ou dédaigneux.

S'il est un geste obscur, dans son origine et son sens exact, c'est celui de la prière chrétienne, avec ses mains jointes. Darwin pense qu'il représente assez bien le sentiment de l'esclave qui se livre au maître, lui donne ses mains à lier. *Dare manus* voulait dire se soumettre.

On retrouve bien dans les bas-reliefs égyptiens des esclaves ayant les mains jointes, liées et levées par la corde que tire le maître ou le vainqueur; on voit dans les bas-reliefs assyriens des personnages gras et imberbes, des eunuques vraisemblablement, qui ont les mains croi-

sées, l'une dans l'autre, la droite dans la gauche, mais l'Antiquité ne nous montre nulle part l'homme abordant la Divinité en esclave. Les autres religions de notre temps n'envoient pas non plus l'homme les



LE MAITRE D'ARMES, PAR RAPHAËL.

mains jointes devant leurs dieux. Le geste antique et universel, en laissant de côté les prosternations qui sont universelles aussi, et les génuflexions qui semblent être plus spécialement chrétiennes, est celui de l'offrande, de la libation, de l'appel et de l'oraison; par ce dernier mot

il faut entendre la harangue, le *compliment*. Les premiers chrétiens, au moins jusqu'au IVe ou au Ve siècle, priaient à la façon des païens. Les *orantes* et *adorantes* des catacombes tiennent leurs mains écartées, ouvertes et abaissées, la paume en dehors, de chaque côté du corps.

L'adoration, l'abandon de soi-même s'exprime en effet d'une façon bien plus claire, ce semble, par ces bras qui s'ouvrent en se retirant en arrière du corps, tels que ceux de la Madeleine si passionnée du Bronzino (n° 93). Le sentiment qui engendre ce geste est *double*. C'est

MÊME GESTE QUE DANS LE TABLEAU DE RAPHAËL, D'APRÈS GAVARNI.

d'abord le don de soi-même : prends possession de moi, j'écarte toute défense, je rejette le bouclier et l'arme, paraît dire l'attitude. C'est ensuite comme un grand élan qu'on prend pour étreindre!

Lesueur dans sa *Vie de saint Bruno* exprime la prière et l'exaltation pieuse par un autre mouvement. Le dévot croise ses bras, non pas à la façon ordinaire où les mains se cachent dans la saignée, mais de manière que les mains tiennent ou couvrent les coudes. On retrouverait ici l'impression intime qui fait croiser les mains dans les manches de sa robe monacale au saint François d'Alonzo Cano et à certains autres personnages pieux qui ramènent les bras ou les mains en croix sur la poitrine. C'est le désir de retenir doucement, de presser sur son sein, résumé en

une formule mystique. Peut-être aussi est-ce l'intention d'annihiler le mouvement, afin de rester tout entier au plaisir que cause la réception de délices célestes. La bouche ouverte pour l'extase corrobore souvent ces gestes et confirme bien l'idée de l'absorption des délices.

Une certaine attitude, comme on la voit au San Diego de la *Cuisine des anges* de Murillo, qui penche à gauche ses mains jointes aux doigts entre-croisés, paraîtrait d'ailleurs enlever à la prière chrétienne, et à son geste maintenant traditionnel, le caractère de supplicàtion, de soumission d'esclave qu'on a cru pouvoir lui attribuer. Les mains jointes se penchent fréquemment, tantôt à gauche vers le cœur, quelquefois à droite; parfois encore elles se rapprochent de l'une ou de l'autre épaule, en s'appuyant sur le haut de la poitrine. C'est bien le désir ardent qui veut sentir, saisir contre soi, ou c'est qu'on veut aider l'aspiration, la demande à jaillir plus forte, plus pressante. Certainement ces deux mains unies veulent serrer on ne sait quoi d'impalpable. La prière chrétienne est d'amour plus que de crainte, elle implore le don avec confiance, elle dit naïvement ce que l'homme désire. Rarement elle est une supplication adressée à un esprit hostile et menaçant. C'est pourquoi si longtemps elle s'est faite les mains écartées, les mains ouvertes et tendues, non pour être liées, mais pour recevoir le présent du ciel et se refermer sur lui avec une joyeuse avidité. L'idée primitive du *dare manus*, si même elle a existé, s'est évidemment transformée.

Ces mains jointes, combien peu souvent, à moins d'un cas désespéré, on les tend et les lève vers le ciel, ce qui s'accorderait pourtant bien mieux avec la pensée de soumission et de captivité! On les garde presque toujours près de son sein, au-dessous du visage, si, comme la petite fille du *Bénédicité* de Chardin, on ne les tient pas perpendiculaires à son estomac, ou si, comme la *Sœur sainte Suzanne* de Philippe de Champaagne (n° 83), on ne les croise pas sur son giron, selon une formule sans doute réglementaire, les pouces en travers. Ce serait alors une manière bien vague, bien indéfinie d'exprimer l'élévation du cœur vers le ciel, l'offrande de l'âme, la direction de l'esprit vers le divin séjour; tellement vague qu'on doute que telle ait jamais été la signification du geste de prière adopté tardivement par les chrétiens. Mais si les doigts s'entre-croisent quand on prie, on serait très-porté à croire qu'alors c'est bien *serrer* qu'ils veulent exprimer.

Pourtant il faut toujours en revenir à ceci que pour être devenu spécialement chrétien le geste a dû avoir une expression déterminée. A moins que, comme Darwin l'a remarqué, sans pousser plus à fond, l'affaire ne se rattache à ce fait général que les gestes des Européens

diffèrent de ceux des autres races. En ce cas, de même que leurs langues sont les plus développées de toutes par suite de leur supériorité intellectuelle, leurs gestes se seraient naturellement développés plus profonds, plus complexes, plus expressifs que ceux des Asiatiques, des Africains... et des Anciens!

J'oubliais que joindre les mains est en outre un geste de pitié ou d'horreur compatissante. Un cas éclaircit l'autre. Dans celui-ci il est évident que c'est un appel à l'aide, à l'intervention qu'on adresse à la Divinité, appel à la justice que d'autres font en levant les bras au ciel. Mais ce dernier mouvement complique un peu les choses, car il signifie de la part de certains esprits : « il n'y a plus rien à faire, à espérer, c'est fini! » Et en effet, presque toujours les bras qui se sont levés retombent ensuite ballants et inertes. Ils ne s'étaient levés que comme s'ils se retiraient de l'événement, et dégageaient l'humaine responsabilité de ce qui se passait. Ces observations me conduiront à remarquer que Lethière à commis un singulier anachronisme dans ses *Fils de Brutus*. L'un des sénateurs placés derrière le farouche patriote est saisi de compassion et joint les mains à la chrétienne. C'est un peu trop tôt, et d'ailleurs le geste en lui-même est plutôt d'une femme que d'un homme.

DURANTY.

(La suite prochainement.)

ANDRÉ DEL SARTE[1]

(DEUXIÈME ARTICLE.)

II.

LORSQUE, chargé de peindre aux murailles du jardin des Servites la parabole des *Ouvriers de la vigne*, André del Sarte imagina d'avoir recours au procédé presque monochrome du clair-obscur, on put croire à un caprice de l'artiste, à une fantaisie d'un moment. Pourquoi renonçait-il aux séductions de la couleur dont il savait les secrets aussi bien que pas un des Florentins de 1512 et dont il avait si doucement discipliné les accords dans ses fresques du portique de l'Annunziata? C'est que, pour André, les grisailles du jardin étaient le premier essai d'un système de décoration murale qui depuis quelque temps hantait sa pensée et qu'il se proposait d'appliquer à une entreprise plus importante. Ce mode de peinture, qui joue avec des noirs bistrés, avec des blancs rompus, a été en effet un des triomphes d'André del Sarte, et il en a montré la sobre richesse et la douceur persuasive au cloître de la confrérie du Scalzo.

Le cloître du Scalzo, dont il faut demander la clef au custode de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 465. Dans une étude sur le maître *senza errori*, il serait décent d'éviter les fautes. Nous y sommes assez mal parvenu. MM. Crowe et Cavalcasselle ayant fixé au 26 décembre 1512 le mariage d'André del Sarte, nous avons accepté l'indication. Un critique confiant est un critique compromis. D'après les recherches de Biadi, cette date est celle de la mort, ou plutôt de l'enterrement du mari de Lucrezia. Le mariage d'André n'eut lieu qu'en 1513, le mois et le jour demeurant encore incertains.

l'Académie des Beaux-Arts, ne présente rien de monumental. C'est comme une petite cour intérieure dont les portiques latéraux sont supportés par des colonnettes et qui est aujourd'hui recouverte d'un vitrage. Le lieu est désert, on n'y fait pas de bruit; mais le tendre génie d'André del Sarte y habite encore. La pieuse confrérie avait pour patron saint Jean-Baptiste, et c'est l'histoire du précurseur, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, qu'André fut chargé d'illustrer. Peu après la suppression de la compagnie du Scalzo en 1785, le *cortile* est devenu une dépendance de l'Académie, et de sages mesures ont été prises pour conserver ce qui subsiste des peintures du maître. Mais l'humidité de la muraille, l'incurie des propriétaires primitifs, l'audacieuse sottise de restaurateurs entreprenants ont mis fort mal en point ces décorations précieuses. Il est même des parties de la composition qui sont presque complétement effacées. La gloire d'André del Sarte perdrait l'un de ses plus clairs rayons si l'œuvre de destruction s'achevait un jour, car ce qui reste est véritablement admirable.

C'est en 1514, au moment où il terminait la *Nativité de la Vierge*, qu'André s'engagea à peindre l'histoire de saint Jean-Baptiste et les quatre figures symboliques qui décorent les pilastres des deux portes. Immédiatement il commença le *Baptême du Christ*; l'année suivante, il entreprenait la *Prédication de saint Jean dans le désert* et la noble figure de la *Justice*. Il travaillait avec tant d'ardeur, il voulait si peu être détourné de son œuvre nouvelle, qu'il refusa de compléter la décoration qu'il avait si admirablement inaugurée au *chios tricino* de l'Annunziata. Le 16 juin 1515, il avait promis, sans trop y songer, de peindre l'*Assomption de la Vierge*. Il renonça bientôt à cette tâche qui lui avait d'abord souri, et nous savons en effet que, par suite de son refus, la fresque de l'*Assomption* fut peinte par Jacopo da Pontormo, l'un des plus intelligents parmi ses élèves.

André del Sarte dut cependant abandonner, pour quelques jours, son travail du Scalzo, dans une circonstance que les Florentins considéraient comme solennelle. Le 30 novembre, Léon X faisait son entrée dans la ville. On l'accueillit avec de grandes démonstrations de joie. Pour recevoir ce pape, l'orgueil de la maison des Médicis, Florence s'embellit de toutes les somptuosités de l'art, de toutes les allégories à la mode. Sur les places publiques et dans les rues, on ne voyait que statues gigantesques, arcs de triomphe, temples glorieux. Tous les artistes furent de la fête. Jacopo Sansovino avait improvisé, pour cacher la muraille nue de Santa-Maria del Fiore, une grande façade de bois. André del Sarte, qui était son ami, fut chargé d'y peindre divers sujets. Il les peignit en

clair-obscur : la grisaille était alors la constante préoccupation de son esprit.

Le pape étant retourné à Rome, André del Sarte revint à son atelier du Scalzo ; il acheva bientôt le *Saint Jean baptisant le peuple*, et le 17 juillet 1517, il termina la composition où l'on voit le saint appréhendé par les soldats qui vont le livrer au bourreau. Il mit tout son talent d'invention, toutes ses délicatesses de peintre dans ces œuvres, qui furent, pendant si longtemps, l'occupation préférée, le but constant de son rêve. Nous reparlerons des fresques du Scalzo : il ne faut pas scinder l'unité de ce grand travail.

L'œuvre cependant n'était qu'à moitié faite, lorsqu'André del Sarte dut l'abandonner pendant près de trois ans, d'abord parce qu'il fut entraîné vers d'autres labeurs et ensuite parce qu'il se produisit dans sa vie, jusqu'à ce jour si tranquille, des événements d'une gravité particulière.

C'est en 1517, en effet, qu'André peignit pour les religieux franciscains de la via Pentolini, le beau tableau qui décore aujourd'hui la tribune au Musée des Offices, la *Vierge, Saint François et l'Évangéliste saint Jean*. Cette composition est désignée parfois sous le nom de la *Madonna dell' Arpie* et elle est bien connue par la gravure de Felsing. La disposition en est absolument symétrique et telle que l'aurait pu concevoir Fra Bartolommeo ou tout autre maître de l'école triomphante. Au centre la Vierge est debout sur un socle polygonal dont les pans coupés sont décorés de bas-reliefs, figures chimériques de harpies, qui ont permis de donner au tableau sa désignation spéciale. Vasari, dont les exagérations sont amusantes, assure assez singulièrement que ces monstres sont là comme s'ils adoraient la Madone. Inutile de dire qu'il s'agit d'un pur élément décoratif dans le goût pseudo-antique du temps. D'un bras, la Vierge porte le petit Jésus, qui est nu, robuste et superbe; l'autre bras est pendant et tient un livre. A droite et à gauche du piédestal sont deux anges qui, de leurs mains attentives, semblent vouloir soutenir la Vierge. Ce groupe est conçu dans un sentiment sculptural, et il y a lieu d'être surpris qu'aucun statuaire n'ait eu encore la pensée de le traduire en marbre. Il n'y aurait presque rien à y changer, tant il se compose et se pondère savamment dans la noblesse de sa silhouette générale. Deux figures complètent le tableau : à droite, saint Jean écrivant aux pages de son livre; à gauche, saint François vêtu de sa robe brune et tenant une petite croix. Sur le socle où trône la Vierge glorieuse, quelques mots latins en son honneur, la signature And. Sar. Flor. Fab. et le millésime MDXVII.

« MADONNA DELLE ARPIE », PAR ANDRÉ DEL SARTE.

(Musée des Offices, à Florence.)

La *Madonna dell'Arpie* est le premier tableau à date certaine que nous rencontrions dans l'œuvre d'André del Sarte. Il n'avait évidemment pas attendu jusqu'à cette époque pour peindre à l'huile, et il eut, en effet, comme peintre de tableaux, au temps des fresques relatives à l'histoire de Filippo Benizzi, une première manière à laquelle Vasari fait allusion, mais qu'il s'abstient de caractériser. Ces anciennes peintures d'André seraient aujourd'hui assez difficiles à classer dans son œuvre. Le biographe se borne à dire qu'on gardait avec un soin pieux, dans la maison de Filippo Spini, un tableau dont il ne fait pas connaître le sujet et qui se rattachait à la *prima maniera* du maître florentin. D'autres ouvrages, qui ne sont pas désignés plus clairement, durent suivre cette peinture. L'histoire présente ici une lacune, car, en 1517, lorsqu'il peint la *Vierge* de la Tribune, André del Sarte est depuis longtemps un artiste arrivé, un talent mûri et complet dans sa mesure. Ce tableau montre, en effet, avec la douceur sereine de l'exécution, toutes les certitudes de l'esprit et de la main. L'hésitation, l'imperfection, si l'on veut, ne se manifeste qu'en un point : le coloris. La composition, magnifiquement équilibrée pour le dessin, n'a pas une aussi ferme assiette en ce qui touche le choix des tons. Saint Jean est vêtu d'une robe rouge qui ne correspond dans le tableau à aucune note sympathique. L'effet assurément ne va pas jusqu'au désaccord, mais il ne reste point dans la grande harmonie. Irréprochable dans ses fresques, André ne satisfait pas au même degré le regard dans la *Madonna dell'Arpie*. Visiblement il manquait encore quelque chose au coloriste, et peut-être pourrait-on dire que ce qu'il ignorait en 1517, il ne l'apprit jamais tout à fait.

Ce ne fut pas seulement l'exécution de tableaux, et sans doute aussi celle de portraits dont on commençait à faire grand cas, qui empêchèrent André del Sarte de poursuivre sans interruption son œuvre bien-aimée, les grisailles du Scalzo. Il allait entrer dans la voie des aventures. Marié en 1513, il avait négligé de régulariser sa situation, soit qu'il n'eût point eu de hâte à toucher la dot de Lucrezia, soit que Bartolommeo del Fede se fût montré peu empressé à s'acquitter envers son gendre. Il fallait régler ce compte.

Le 23 mai 1518, André del Sarte se présenta chez un notaire, et les meubles apportés par la jeune femme ayant été estimés « *de communi concordiâ* », il donna quittance de la somme de 150 florins d'or qui constituait la dot de Lucrezia. Nous n'aurions pas mentionné ce détail de comptabilité intérieure, s'il ne se rattachait étroitement à la biographie d'André. Un artiste qui consent à quitter son atelier pour aller signer un reçu chez un notaire, ne se dérange pas sans raison : chez les hommes

qui vivent dans le sentiment plus que dans le chiffre, l'encaissement d'une recette implique une nécessité ou un rêve. André del Sarte allait en effet entreprendre un grand voyage; aux derniers jours de mai, il partait pour la France.

III

Pourquoi André del Sarte vint-il à la cour de François Ier? Comment et par qui avait-il été appelé? Connaît-on les termes de l'engagement qu'il a dû souscrire? Ce sont là des questions qui sont restées fort obscures. Le roi de France était alors au début de la période héroïque de son règne; il avait vu en 1515 le paysage lombard; il s'intéressait, avec une ardeur dont sa correspondance garde la trace, aux manifestations du nouvel art italien. Son intelligent caprice était obéi. Depuis le commencement de 1516, le roi avait auprès de lui, ou du moins dans son royaume, le vénérable chef de l'École florentine, Léonard de Vinci. Mais le maître sublime, perdu dans ses calculs et occupé de l'ouverture d'un canal, ne faisait presque plus de peinture. François Ier voulait des tableaux. Il en achetait de tous côtés; il aimait aussi qu'on lui en donnât. En juin 1518, il reçut le *Saint Michel* et la *Sainte Famille* que Raphaël avait exécutés à Rome, et qui parvinrent au roi en passant par Florence et par Lyon.

C'est aussi au mois de juin qu'André del Sarte arriva en France. Il est très-possible qu'il ait suivi le même chemin que les tableaux de Raphaël, car il y avait alors à Lyon une véritable colonie florentine, un groupe de banquiers et de négociants qui ont été fort mêlés à l'importation des œuvres d'art. Ces intermédiaires pouvaient être utiles et les artistes italiens s'arrêtaient volontiers chez eux après avoir traversé les Alpes. Comment François Ier avait-il entendu parler d'André del Sarte? Vasari raconte qu'un Florentin, lié aux marchands français par des relations d'affaires, Giovambatista Puccini, fit peindre à André un *Christ mort soutenu par des anges*. Ce tableau, qui a été gravé par Augustin Vénitien, fut expédié en France[1]. Il aurait été montré au roi qui, charmé, désira posséder quelques œuvres d'un peintre si excellent. Et bientôt, en effet, il put placer dans son palais une peinture du maître. André venait d'achever, dit Vasari, une *Nostra Donna bellissima :* elle fut achetée par d'habiles gens qui l'envoyèrent à François Ier et ne négligèrent

1. On croit reconnaître ce tableau dans le *Christ pleuré par la Vierge et par deux anges,* conservé aujourd'hui au musée de Vienne.

pas l'occasion de la lui faire payer quatre fois plus cher qu'elle ne leur avait coûté. On s'est demandé si ce tableau n'est pas une des *Saintes Familles* du Louvre. Question délicate que Villot a traitée dans son catalogue et qui semble insoluble, Vasari ayant mentionné l'œuvre sans la décrire. La peinture qu'on suppose avoir été achetée par le roi provient bien de Fontainebleau; elle représente, on le sait, la Vierge, assise et tenant l'enfant Jésus qui se retourne vers sainte Élisabeth avec une admirable expression d'angoisse. Cette expression douloureuse est motivée par le geste et par la parole du petit saint Jean qui, retenu par sa mère, lève vers le ciel la main droite, et paraît annoncer prophétiquement les calamités futures. Nous voulons parler, on le voit, du tableau qui est placé aujourd'hui dans le salon carré à côté de l'Antonello de Messine et qui, bien que dans un état lamentable, arrête le regard comme une émouvante merveille.

Quoi qu'il en soit, François Ier a connu de très-bonne heure le talent d'André del Sarte et sa renommée. Il aurait fait inviter le peintre à venir en France, et, habile à ne négliger aucune précaution, il lui aurait envoyé par avance la somme nécessaire aux frais du voyage. D'après Vasari, l'artiste se serait mis en route *allegramente*, emmenant avec lui un de ses élèves, Andrea Sguazzella. Cette bonne humeur du départ est peut-être un peu exagérée par l'historien. André quittait Florence dans des conditions qui devaient lui rendre l'absence plus douloureuse qu'à tout autre, et bientôt les événements se chargèrent de le prouver.

Pour tout ce qui se rapporte au voyage d'André del Sarte en France, Vasari n'est pas un témoin très-sûr. Combien il est fâcheux de ne pouvoir contrôler ses dires par des documents de source française ! Malheureusement ces informations font défaut. L'auteur de la *Renaissance des arts à la cour de France* n'a rien trouvé de significatif dans les archives qu'il a fait dépouiller. Il faut donc, non pas accepter, mais enregistrer le récit de Vasari. André est accueilli par le roi *con molta amorevolezza :* dès le premier jour, il reçoit de fortes sommes et de riches vêtements. Heureux d'avoir échangé la mesquinerie de la vie florentine contre les douceurs d'une existence dorée, il se met gaiement au travail.

André del Sarte aurait commencé par le portrait d'un des fils du roi : *Ritrasse...di naturale il Dalfino figliuolo del re nato di pochi mesi et cosi in fascie.* Cette phrase a provoqué des commentaires, elle a soulevé des étonnements inexplicables. On s'est demandé de quel fils de François Ier Vasari a voulu parler. La réponse semble facile. L'enfant royal, dont André del Sarte fait le portrait en juin 1518 n'est nullement Henri II,

LA DISPUTE DE LA TRINITÉ, PAR ANDRÉ DEL SARTE.

(Palais Pitti, à Florence.)

comme l'a cru Biadi : c'est François, dauphin de Viennois et bientôt duc de Bretagne. Né le dernier jour de février, il était véritablement dans les langes, ainsi que l'écrit Vasari, fort bien informé cette fois. La naissance du dauphin avait été saluée par les poëtes : « Tu luyras, lui disait Jehan Marot,

Plus cler qu'Hector, Scipion, ne Titus. »

Mais la prophétie ne se réalisa pas. Le fils aîné de François Ier mourut tragiquement en 1536, et les héros dont il devait obscurcir la gloire ont gardé leur rayon intact. Il eut, sans trop s'en douter, l'honneur d'être peint par André del Sarte. Le roi, à qui cet enfant était cher, fut charmé de l'œuvre du Florentin et lui fit donner trois cents écus d'or. On sait que ce portrait est perdu. Nous croyons que s'il existait encore dans une galerie publique il serait aisément reconnu. On ne se méprend pas sur un André del Sarte.

Bientôt André étonna le roi et la cour par un chef-d'œuvre qui heureusement a survécu, la *Charité*. Pourquoi choisit-il ce sujet plutôt qu'un autre? Très-probablement parce que, en quittant Florence, il avait emporté son rêve avec lui et parce qu'il songeait toujours à sa grande décoration du cloître du Scalzo. Des quatre figures allégoriques que comportait son projet, une seule, la *Justice*, était alors achevée : il voyait s'ébaucher dans son esprit les trois autres Vertus, il devinait dans la *Charité* le motif d'un groupe attendri et superbe. Et il peignit alors le tableau du Louvre, qui porte sur un petit cartable figuré au premier plan l'inscription connue : ANDREAS SARTVS FLORENTINVS ME PINXIT M.D.X.VIII.

Cette peinture est admirable encore; mais combien elle a souffert! En la rapprochant par la pensée de la *Madonna dell' Arpie*, qui date de l'année précédente, on s'étonne de la décoloration qu'elle a subie, et l'on cherche à s'expliquer comment les ombres, toujours si transparentes chez le maître, sont çà et là devenues presque noires. A l'origine, le tableau était sur bois. Sous Louis XV, on crut s'apercevoir qu'il était menacé « d'une perte totale ». Le Normant de Tournehem, conseillé par Charles Coypel, confia la *Charité* à un empirique alors célèbre, qui savait le secret d'enlever, « tant de dessus le bois que de dessus les murs, les ouvrages de peinture qui menacent ruine ». Picault transporta le tableau sur une toile. L'opération était nouvelle et bien faite pour intéresser les amateurs. Le 14 octobre 1750, l'œuvre ainsi rajeunie fut exposée au Luxembourg avec l'ancien panneau dont Picault avait enlevé le précieux épiderme. L'auteur de la notice distribuée alors

AN. RE DEL SARTE PINX

A. GILBERT SC

LA MADONE DU SAC

Fresque du Cloître de l'Annunziata, a Florence.

des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon.

paraît s'applaudir du résultat obtenu, et il ajoute que, grâce à son « rétablissement », le tableau promet de vivre encore plus d'un siècle.

Il faut croire que le rétablissement n'était pas absolu, puisque, depuis lors, le tableau a dû être restauré deux fois, en l'an XI d'abord et ensuite en 1842. C'est à cette époque qu'il fut remis sur une toile nouvelle et nettoyé avec un zèle qui, si nos souvenirs de jeunesse ne nous trompent pas, fut jugé excessif. Peut-être trouverait-on dans les journaux du temps la trace des colères que cette dernière opération inspira aux adorateurs du Louvre. Toute récrimination serait désormais superflue ; mais il fallait rappeler au lecteur que la *Charité* d'aujourd'hui ne ressemble guère à la *Charité* de 1518.

Pour reconstituer dans sa fleur première cette ruine splendide, il faut revoir par la pensée les André del Sarte du palais Pitti et des Offices. A l'origine, la *Charité* a dû être un tableau clair, avec des orangés roses, des bleus cendrés, des demi-teintes fines noyées dans des gris chaleureux. La peinture s'est attristée, les nettoyages l'ont salie. Et cependant c'est encore une merveille. Elle garde sa belle allure sculpturale, la profondeur touchante de l'inspiration, le charme absolu du chef-d'œuvre.

Assise, sérieuse, adorable, la nourrice symbolique poursuit un rêve mystérieux en tenant sur ses genoux deux enfants robustes. L'un puise à son sein découvert le lait des tendresses intarissables ; l'autre attend sa part du festin maternel. A ses pieds, un troisième enfant, d'une beauté toute florentine, dort dans une attitude à la fois familière et ennoblie, la tête doucement penchée sur ses bras croisés. Au fond, un paysage d'un très-grand goût, mais de nationalité incertaine, et, dans le lointain, près d'un bouquet d'arbres et d'une maisonnette, quelques figurines rustiques. Sans être un portrait, la tête de la Charité a un caractère suffisamment personnel pour exprimer une vitalité très-intense, et elle a en même temps la beauté généralisée qui est la loi de l'allégorie. Chez la femme et chez les enfants, les formes, simples et grandes, s'enveloppent dans une exécution savoureuse qui traduit à la fois la morbidesse des carnations jeunes et l'énergique fierté des structures intérieures. C'est le beau langage florentin parlé par un contemporain de Léonard de Vinci, par un admirateur de Michel-Ange, avec une tendresse d'accent qui vient du profond du cœur.

Le Musée du Louvre ne possède pas seulement la *Charité :* il garde, dans la galerie des dessins, l'étude à la sanguine dont André del Sarte s'est servi pour peindre un des enfants, celui qui est posé sur le genou droit de la grande nourrice. C'est une tête jeune, vivace, criante de vérité.

Le maniement du crayon y montre une ampleur et une certitude admirables. André a fait assurément de beaux dessins; mais celui-là est un des plus beaux. Corrège, dont les sanguines ne sont pas indignes de quelque respect, est flou et amolli à côté de cette merveille de modelé et de largeur. Nul n'a jamais aussi bien exprimé la vie de l'enfant dans son exubérance et dans sa santé triomphante.

Vasari raconte que François Ier eut le bon goût de considérer la *Charité* comme une *cosa rarissima*. Sans vouloir médire de Jehan Perréal et de Bourdichon, il est présumable que ces deux maîtres n'étaient point accoutumés d'apporter au roi des œuvres d'un aussi grand sentiment. L'artiste florentin fut donc fêté selon ses mérites et il fit pour les gens de la cour *molti quadri e molte opere*. Ici le biographe exagère un peu. André avait le travail facile; mais le temps lui manqua pour achever en France des peintures aussi nombreuses que Vasari a l'air de le dire. Il n'est pas impossible néanmoins qu'il ait peint d'autres panneaux que le portrait du Dauphin et la *Charité*. Il a pu subir l'influence du milieu où il vivait et sacrifier à la mode. Peut-être a-t-il exécuté à cette époque une ou deux des peintures, assez rares dans son œuvre, dont le motif est emprunté à la fable antique. Telle serait, par exemple, la *Léda* qui, au siècle dernier, faisait partie du cabinet du duc d'Orléans, que Trière a gravée et qui se retrouverait aujourd'hui à Bruxelles. Vasari parle d'un autre tableau, un *Saint Jérôme*, qu'André aurait commencé, sinon terminé, pendant son séjour en France et qui était destiné à Louise de Savoie. C'est encore là un problème. Si ce tableau a jamais existé, la trace en est depuis longtemps perdue.

Quant aux détails de la vie d'André del Sarte au temps de son voyage — ou de son exil, — on les ignore. On cherche vainement s'il a eu quelques relations avec les artistes dont François Ier employait alors le talent. En 1518, Jean Clouet était peintre du roi; deux ans avant, Bourdichon avait fait le portrait du souverain, et, malgré son âge, il était encore valide; Perréal habitait Lyon, mais il faisait çà et là de fréquentes apparitions à la cour, et les comptes nous apprennent qu'il était exact à toucher ses gages. André del Sarte a-t-il connu en France le maître à qui il devait tant, Léonard? On peut en douter. En 1518, Léonard, triste et malade, vivait dans la retraite, et il était fort peu entouré lorsqu'il mourut à Clou le 2 mai 1519. C'est du reste vers cette époque qu'André a dû quitter la France.

On se rappelle le récit de Vasari. André del Sarte travaillait au *Saint Jérôme* destiné à la mère du roi, lorsqu'il reçut de Florence des lettres qui, brusquement, motivèrent son départ. Ces lettres venaient de

Lucrezia del Fede. L'enchanteresse mettait vraisemblablement dans ses écritures un peu de la douceur qui était sur ses lèvres. Elle mandait à André qu'il eût à revenir au plus vite. Ceci peut paraître étrange; mais

TÊTE D'ENFANT, POUR LE TABLEAU DE LA CHARITÉ.

(Étude à la sanguine, du Musée du Louvre).

il n'est pas inadmissible qu'en ces temps lointains, une femme ait eu la fantaisie de rappeler son mari. Quant à André, on peut tenir pour certain qu'il avait le désir de revoir Lucrezia; il l'a toujours chèrement

aimée, et, de la part d'un homme de goût, ces tendresses ne sont point pour surprendre, car Lucrezia — on le voit bien par son portrait — avait le charme victorieux du sourire, et je n'étonnerai personne en disant que, comme une autre Monna Lisa, elle a encore des amoureux.

André del Sarte avait d'ailleurs pour revenir à Florence toutes sortes de raisons sérieuses. Sa passion l'y rappelait; il n'est pas bon, pensait-il, qu'une jeune femme soit seule. Mais il se sentait au cœur un autre ennui. Il avait laissé au Scalzo une décoration commencée, il voulait aller jusqu'au bout de son rêve. Il dut savoir par les lettres venues de Florence que les membres de la pieuse confrérie se montraient fort impatients : le spectacle d'une muraille blanche opposée à une muraille peinte leur était intolérable; ils eurent recours à l'ancien ami d'André, Francia Bigio. Parti à la fin de mai 1518, André del Sarte était à peine en France depuis deux mois que Francia se mettait à l'œuvre au Scalzo. Lui aussi, il savait le secret des grisailles aux tons bistrés. Reprenant la suite de l'histoire que son glorieux camarade avait déjà menée si loin, il peignit la *Rencontre de saint Jean-Baptiste avec Jésus* et le *Départ du saint béni par Zacharie*. Ces travaux, Francia Bigio les poussait *con diligenza*, et dès le 27 juillet, il donnait quittance d'un premier à-compte. Une nouvelle allocation lui fut attribuée en mai 1519. La situation était inquiétante : Francia Bigio allait devenir le maître au cloître du Scalzo. Ces nouvelles parvenues à André ne furent pas sans l'émouvoir. On s'emparait de son idée, on envahissait son œuvre, on lui volait la moitié de sa gloire. Il résolut d'aller rétablir l'ordre dans ses affaires florentines.

Il fit demander au roi la permission de partir. Il ne s'absentait que pour quelque temps, il protestait de son esprit de retour, il devait ramener avec lui sa femme Lucrezia, et ces promesses il les faisait sérieusement : c'est sur l'Évangile qu'il engageait sa parole. François Ier, convaincu, accorda le congé sollicité; mais il fit plus : il donna à André del Sarte une somme, d'ailleurs indéterminée, avec mission de lui rapporter d'Italie quelques-unes de ces œuvres de peinture et de sculpture dont il était si friand. André se mit en route; il arriva à Florence, il revit Lucrezia, il oublia ses serments dans un baiser, il ne revint jamais en France, et, perdant toute dignité et tout scrupule, il alla jusqu'à dépenser follement l'argent du trésor royal. Et comment savons-nous ces choses douloureuses? Elles nous viennent de Vasari, racontant d'un cœur léger la vie de son excellent maître André del Sarte.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

HISTOIRE DU MOBILIER

PAR M. ALBERT JACQUEMART [1]

I.

Enfin voici une histoire générale du mobilier et, ce qui ne gâte rien, un beau livre. La tentative est nouvelle; personne, jusqu'à ce jour, n'avait abordé la question aussi résolûment et de tous les côtés à la fois. A part les travaux remarquables de M. Jules Labarte, l'excellent Dictionnaire de M. Viollet-le-Duc, qui malheureusement ne comprend que le mobilier français du moyen âge, et quelques publications moins importantes, le reste ne compte pas. Tel livre, écrit en français pour des lecteurs français, contiendra cinquante meubles gravés, tous allemands ou suisses; tel autre ne manquera pas d'attribuer à l'Italie les créations le plus indiscutables de nos écoles. Ajoutez à ce bagage des monographies médiocres, des images plus ou moins réussies, quelques mots à chaque Exposition rétrospective; en somme, ni travail général, ni critique, ni doctrine.

M. Albert Jacquemart avait compris qu'il y avait là quelque chose à faire, une lacune à combler, des vérités neuves à dégager. Esprit clair, amoureux de l'ordre, travailleur patient et infatigable, il savait par expérience comment se fait un livre de ce genre : « Depuis nombre d'années, lisant, la plume à la main, accumulant les notes, colligeant

1. *Histoire du Mobilier*, par M. Albert Jacquemart, avec une notice de M. Barbet de Jouy, et 200 eaux-fortes typographiques de M. Jules Jacquemart. Paris, Hachette, 1876, 1 vol. in-8°. — Voyez sur l'illustration de ce beau livre la livraison de décembre 1876 de la *Gazette des Beaux-Arts*.

les noms, il avait réuni des matériaux énormes. » Le jour où tous ces matériaux furent arrivés et mis en ordre sur le chantier, le vaillant ouvrier, essayant *quid valeant humeri,* suivant le précepte du maître, reconnut que l'œuvre était à sa taille et se mit à la besogne sans désemparer.

C'est fort bien, dira quelqu'un; mais à quoi bon une histoire du mobilier? Que M. Jacquemart écrive une histoire de la céramique, passe encore; cela touche à l'art par certains côtés. Mais le meuble est un produit industriel qu'il faut laisser au manuel de l'ébéniste. N'allez-vous pas nous faire l'histoire de la commode et du fauteuil? — Pourquoi pas? Si j'avais à raconter votre histoire, pensez-vous que je n'en chercherais pas la trace dans vos meubles, aussi bien que dans votre appartement, dans votre costume habituel, dans tout ce qui porte l'empreinte de votre goût, de vos manies, de votre personnalité? Vous les avez façonnés, ils ont gardé vos plis; ces témoins de tous les jours ont tout vu, tout entendu : ils savent votre secret. Croyez-vous qu'ils n'aient rien à me dire? Le tout est de savoir les faire parler.

De même pour l'histoire d'un peuple. On ne le connaît bien qu'en l'étudiant chez lui, dans sa maison, dans son costume et dans son mobilier. Ces trois expressions de la vie usuelle, différentes en apparence, ont des traits communs qui les rattachent l'une à l'autre. La maison est le vêtement extérieur de la famille, le costume est la maison personnelle de l'individu. Le mobilier participe de ces deux éléments, il dérive de la maison par sa construction, son emplacement, son poids matériel : un lit, une armoire, un buffet sont, à certains égards, des *immeubles par destination.* Le menu meuble au contraire tient du costume, en ce sens qu'il nous touche de plus près par le maniement quotidien, le contact plus fréquent, plus immédiat.

Cette double nature prête au mobilier une physionomie plus expressive. La maison et le costume étant l'enveloppe extérieure, ne remplissent qu'une fonction, ne représentent qu'un aspect de la vie privée. Le meuble a des destinations multiples, il se fractionne en une foule de variétés répondant à toutes les circonstances de la vie; ses indications sont donc plus diverses, partant plus complètes. Les convenances personnelles, le goût, l'accointance journalière, lui ont donné sa forme, sa couleur, sa place, son rôle; il s'élargit, se rétrécit, s'élève, s'abaisse, se fait souple ou résistant, solide ou délicat suivant les attitudes familières, la toilette à la mode. Ainsi s'établit à la longue une corrélation frappante entre le meuble et l'individu. Entrez pour la première fois dans un de ces intérieurs monotones et impersonnels de la maison parisienne;

un coup d'œil jeté sur les meubles vous suffira pour deviner les goûts, les habitudes, la vie familière du maître de la maison.

Si l'on obtient ces inductions de l'ameublement moderne, composé d'un petit nombre de patrons se répétant à l'infini, quel parti la science ne doit-elle pas tirer des anciens meubles, d'autant que la plupart constituaient des objets isolés, d'une forme particulière et spéciale à chaque possesseur? A coup sûr la recherche est attrayante et vaut la peine d'être tentée; n'est-ce pas un charme d'entrer ainsi dans ces vieux logis d'autrefois, de s'asseoir au foyer, d'interroger ces meubles encore

LION COUCHÉ PORTANT UN ANNEAU, POUR LE SEUIL D'UNE PORTE DU PALAIS DE KHORSABAD. — (Bronze antique du Musée du Louvre).

pleins de la poussière des aïeux, de leur faire raconter la vie au jour le jour, le roman de l'intimité?

Le meuble ancien, dites-vous, n'a rien de commun avec l'art; c'est une œuvre industrielle, pas davantage. — Je ne veux pas savoir ce que vous entendez par l'art, dont on a proposé vingt définitions différentes sans se mettre d'accord. Mais, à supposer que le meuble moderne ne soit pas une œuvre d'art, comme nous l'entendons, jadis il en était autrement.

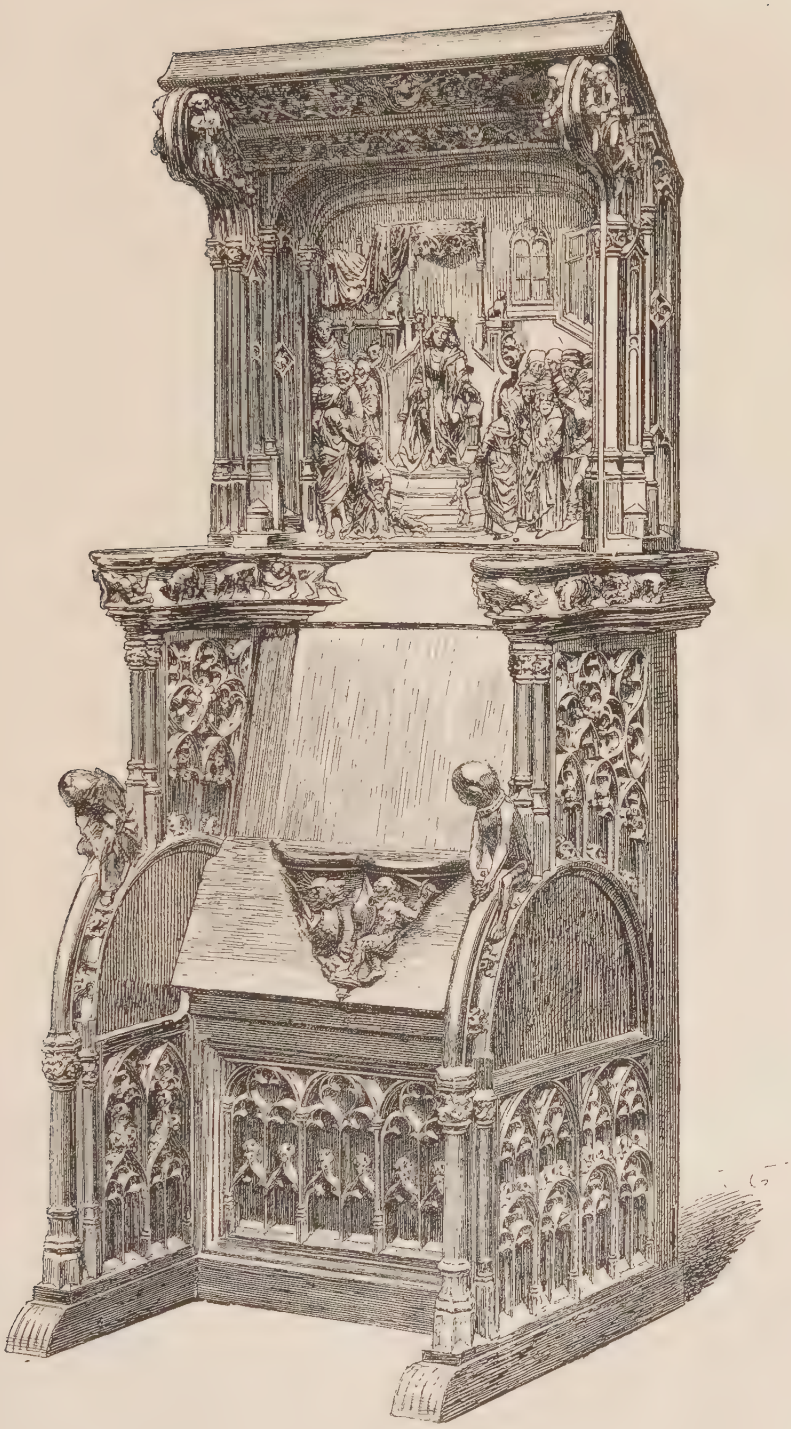
Dans ces siècles bénis où l'*artiste* n'était pas encore inventé, les architectes, les sculpteurs, les peintres les plus fameux ne croyaient pas déroger en se mêlant à l'industrie. Ils estimaient que c'était le meilleur moyen d'agir sur le goût public, et ils avaient raison. La foule

n'est pas assez riche pour s'instruire en achetant des tableaux et des statues. Si l'on veut faire son éducation, il faut nécessairement compter avec l'industrie; elle seule a ses entrées partout et nous enveloppe par les mille petits objets de la vie privée. Pour pénétrer jusqu'au public, l'art est donc obligé de se glisser avec l'industrie, sinon il court le risque de rester à la porte; il devient une exception, et voilà précisément l'écueil que les anciens maîtres voulaient éviter à tout prix. Ils fournissaient libéralement des patrons aux huchiers, aux orfévres, aux ferronniers, etc.; l'objet le plus simple, sortant du même atelier que le plus riche échantillon, dérivait de la même inspiration, portait la même signature, ce qu'on appelle aujourd'hui *le cachet d'une bonne maison.* Les meubles étaient donc des objets d'art dans leur genre, et leur histoire est le complément d'une histoire de l'art. On ne juge pas une école seulement sur les chefs-d'œuvre de ses architectes, de ses peintres, de ses sculpteurs; de même que nous étudions ces grands génies dans le moindre croquis échappé de leurs mains, il faut encore les suivre dans ces ateliers où se fabriquaient sur leurs dessins tant d'ouvrages excellents.

Ainsi le meuble est un témoignage historique et un témoignage artistique d'une valeur incontestable. Mais pour en tirer parti, pour voir clair dans cette innombrable variété de documents provenant de tous les siècles et de tous les pays, il importe de les grouper méthodiquement, d'établir la chronologie, en un mot de faire l'histoire du meuble.

La tâche n'est pas facile. On rencontre à chaque pas des variétés intermédiaires, des espèces hybrides qui forment la transition d'un style à l'autre et ne présentent pas les caractères distinctifs de leur famille. D'autre part, les ateliers contemporains d'un même pays ne marchent pas toujours du même pas; les uns sont en retard sur les autres. De là des défauts de concordance qui déroutent les classifications les mieux ordonnées. Un classement rigoureux, des catégories bien définies sont donc impossibles; il faut, quoi qu'il en coûte, négliger les sous-genres, ne pas chercher une précision introuvable et s'accommoder d'un type moyen. Cette réserve faite à l'adresse des critiques pointilleux, essayons d'indiquer les traits principaux de l'histoire du mobilier, en prenant pour exemple le type français.

M. Jacquemart a choisi la division par groupes industriels, se réservant de faire au fur et à mesure l'histoire particulière de chaque groupe et d'indiquer à la suite, s'il y a lieu, sa corrélation avec les produits similaires de l'Orient. De cette manière le lecteur se dirige sans hésitation et trouve du premier coup un traité complet, — historique et



STALLE MOBILE ; TRAVAIL FLAMAND DU MILIEU DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. le baron James de Rothschild)

technique, — sur le point qui l'intéresse. C'était le parti le plus sage et le plus pratique, du moment que l'auteur entreprenait une histoire générale et pouvait lui consacrer un volume.

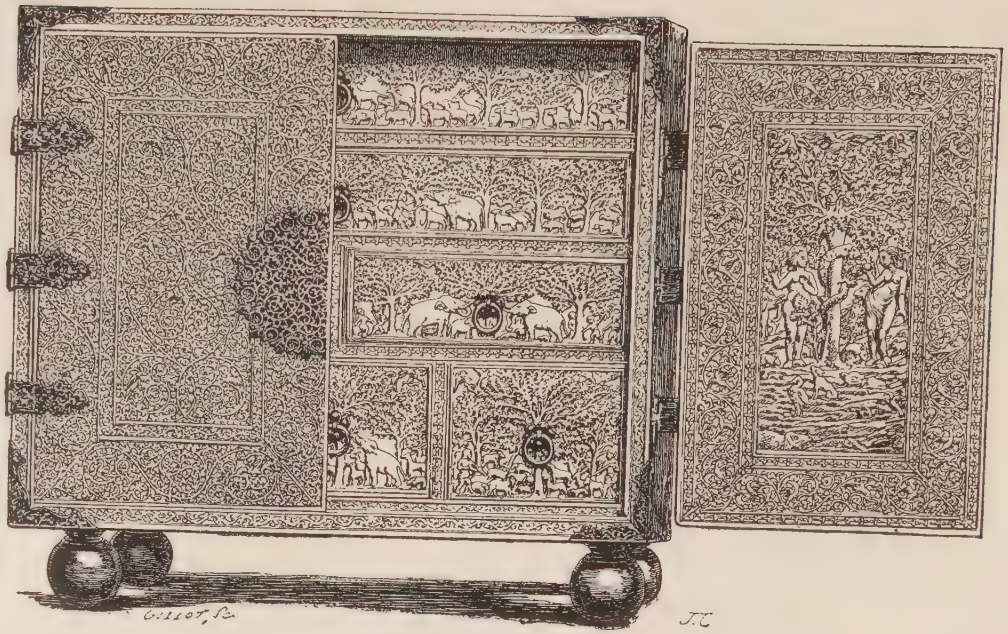
Notre programme est moins compliqué; nous restons en France pendant que le savant historien court le monde. Nous pouvons donc sans inconvénient adopter un autre itinéraire; bien que le point de départ soit différent, il sera facile de se rencontrer en route.

II.

Tout d'abord il convient de s'entendre sur les mots et de faire son dictionnaire.

Qu'appelez-vous *mobilier?* — Tout ce qui sert à garnir l'appartement, dit l'Académie; nous sommes d'accord, mais la définition même demande une explication. Faut-il prendre le mot dans son sens étroit et l'appliquer seulement aux meubles fabriqués spécialement pour l'usage? ou bien faut-il choisir l'acception la plus large et qualifier de meubles indistinctement tout ce qui garnit la pièce, les objets d'art comme le reste? M. Jacquemart consacre un chapitre de son histoire aux « objets d'art dérivés de la statuaire ». Je n'y contredis point; chacun est libre d'adopter l'interprétation qui lui convient, suivant en cela l'exemple de M. Viollet-le-Duc, qui comprend dans son *Dictionnaire du Mobilier* le costume et les armes. M. Jacquemart a profité de l'occasion pour condenser en quelques pages brillantes et neuves l'histoire de la statuaire en miniature, statuettes de marbre, d'albâtre et d'ivoire, petits bronzes, médailles, etc., chez les Européens et les Orientaux. Certes nous aurions mauvaise grâce à nous plaindre de ce luxe de grand seigneur qui ne sait pas compter avec ses invités et leur ménage des intermèdes aussi délicats; mais si on ouvre la porte à la sculpture, pourquoi la fermer à la peinture? Les tableaux servent à la décoration de nos appartements aussi bien et au même titre que les objets d'art tenant à la statuaire? Le peintre n'est-il pas en droit de chercher querelle à l'historien et de lui poser ce dilemme : ou supprimez le sculpteur, ou admettez-moi?

Au surplus, quel que soit le sens que l'on attache au mot *mobilier*, il faut toujours distinguer trois catégories : 1° le *meuble proprement dit*, c'est-à-dire le meuble construit, l'architecture mobilière; 2° les *garnitures* et *tentures*, l'œuvre du tapissier; 3° le *menu meuble*, qui comprend le reste, et que chacun est maître de développer ou de restreindre à sa guise.



CABINET D'IVOIRE ORNÉ DE GARNITURES EN OR CISELÉ; TRAVAIL INDIEN.

(Ancienne collection Sauvageot, Musée du Louvre.)

MEUBLES PROPREMENT DITS.

L'art du meuble en France comprend deux grandes périodes : la première a duré jusqu'au XVIIe siècle, la seconde depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours.

Pendant la première période, le meuble est essentiellement *mobile*, comme l'indique son nom. La vie est aventureuse et guerrière, la société nomade. Quand le seigneur abandonne sa résidence, soit pour fuir l'ennemi, soit pour aller de la ville aux champs, soit pour rentrer des champs à la ville, il emporte avec lui la maison tout entière : meubles, tapisseries, ustensiles, jusqu'aux ferrures des portes et aux vitraux des fenêtres. Chaque objet, placé dans son enveloppe spéciale, voyage sur des chariots ou à dos de sommiers. La maison reste inhabitée et inhabitable jusqu'au retour des maîtres. Ces usages déterminent la forme et la construction des meubles; il faut que tout se replie ou se démonte et tienne peu de place. De là le petit nombre des gros meubles et l'abondance des coussins, des coffres, etc.

A partir du XVIIe siècle, le mobilier devient *fixe*, il n'est plus construit en vue d'un déménagement subit et périodique, mais pour la place qu'il doit occuper définitivement. L'aspect est moins massif, l'exécution plus délicate, les grands coffres plus rares. La garniture des siéges devient adhérente et le règne du tapissier commence.

Ces deux grandes périodes, la période *mobile* et la période *fixe*, peuvent se subdiviser de la manière suivante : la première comprend l'âge du *chêne*, l'âge *mixte* et l'âge du *noyer*; la seconde, l'âge de l'*ébène*, des *bois de couleur* et de l'*acajou*; ce qui ne veut pas dire, bien entendu, que l'on ait employé ces essences *à l'exclusion des autres*, mais que l'usage en était *prédominant* à une époque donnée.

Au XIIIe siècle, car les documents antérieurs sont trop incertains pour autoriser un classement sérieux, on distingue une première famille nettement caractérisée. Le meuble est un ouvrage de charpente solidement construit au moyen d'ais massifs en chêne et de larges panneaux du même bois assemblés sans encadrement. Les surfaces sont planes pour recevoir des peintures, des cuirs gaufrés, parfois des ornements légèrement sculptés. L'emmanchement est robuste, les ferrures apparentes, la silhouette simple, la forme logique, bien raisonnée pour sa destination. C'est l'âge du *chêne*.

Au XIVe siècle, l'art du meuble subit une révolution complète; il passe

des mains du charpentier à celles du huchier et devient une œuvre de menuiserie. Les surfaces, au lieu d'être planes, se divisent en petits panneaux, de largeur à peu près uniforme, encadrés dans des montants et des traverses assemblés carrément. Les panneaux sont sculptés aux dépens de l'équarrissage de la planche; les ferrures encore apparentes et richement travaillées. La polychromie disparaît à la fin du xve siècle : on

ESCABEAU EN BOIS SCULPTÉ; TRAVAIL ITALIEN DU XVIe SIÈCLE.

(Collection de M. le comte d'Armaillé.)

commence à employer le noyer concurremment avec le chêne. C'est l'âge *mixte*.

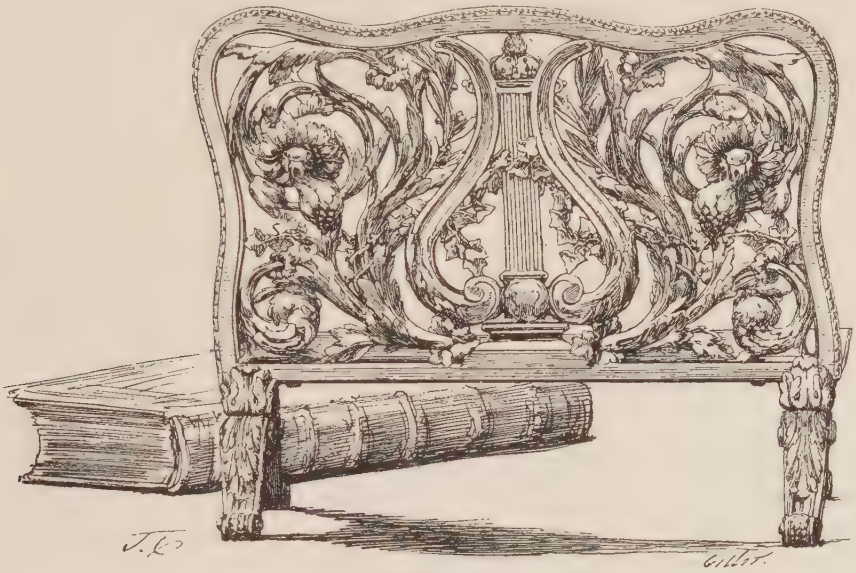
La Renaissance, au début, conserve les dispositions essentielles du siècle précédent et se borne à faire courir ses arabesques sur les panneaux, le long des pièces et des pilastres. Mais à partir de Henri II, l'art du meuble, toujours en retard sur l'architecture, emboîte le pas derrière elle; le gothique disparaît pour faire place aux ordres antiques, on sub-

stitue les assemblages d'onglet aux assemblages carrés, les ferrures dissimulées aux ferrures apparentes. Le sculpteur détrône le menuisier et s'empare du meuble. Les ateliers de l'Ile-de-France, du centre et du midi remplacent le chêne par le noyer, dont le grain plus fin se prête mieux aux délicatesses de l'outil. Les échantillons de luxe sont rehaussés de peintures et d'or. C'est l'âge du *noyer*.

L'âge de l'*ébène* et des ébénistes commence avec Henri IV et Louis XIII, amenant une révolution nouvelle. Le mérite de l'ouvrage ne consistera plus dans les hauts-reliefs, dans la variété des plans et le jeu des ombres, mais dans la couleur et la rareté de la matière. Dès lors on abandonne les panneaux d'assemblage et la sculpture, pour revenir aux surfaces planes qui permettent le placage en feuilles minces, ménagent les bois de prix et font valoir leur coloration. Pendant la première moitié du siècle, nos artistes avaient rapporté d'Italie les architectures compliquées, l'abus des colonnes torses, la lourdeur et le mauvais goût de la décadence; l'École des Gobelins, sous la direction de Lebrun, donne le dernier coup à l'influence italienne, ramène les traditions nationales et impose le goût français à l'Europe entière. Boulle invente l'ébénisterie semi-métallique, en incrustant le cuivre, l'étain et l'écaille sur les fonds d'ébène rehaussés de bronzes dorés; Ballin fabrique des consoles, des tables, des siéges en argent repoussé et ciselé; les bois sculptés sont dorés au mat et au bruni. L'ébénisterie, l'orfévrerie, la ciselure, la dorure et la mosaïque concourent à la décoration de ce mobilier d'une splendeur incomparable.

Le XVIIIe siècle continue l'emploi du placage, mais en abandonnant les incrustations de métal pour les incrustations de porcelaine, l'ébène pour les bois colorés; c'est l'apogée de la marqueterie, l'âge des *bois de couleur*. Tout d'abord, la Régence tempère ce que l'ancien régime avait de trop collet-monté : les nouvelles formes sont plus souples, plus onduleuses, plus familières. Mais une fois entrés dans cette voie, les ébénistes de Louis XV s'y jettent à corps perdu. Adieu l'architecture, les ordres, les lignes géométriques et la symétrie; « rien de droit, de régulier, dit M. Jacquemart. Les angles s'arrondissent ou se creusent, des sinuosités inattendues sillonnent les surfaces; les choses ventrues, contournées, tarabiscotées, sont seules admises, et là-dessus croissent et se développent des végétations de bronze, à chicorées impossibles. Le cuivre doré d'or moulu rampe en bordures capricieuses, surgit tout à coup en poignées imprévues, se contourne en encoignures, forme des guirlandes détachées; ainsi se complète un tout bizarre, toujours spirituel et parfois élégant à force de singularité. »

Vers la fin du règne, on peut déjà pressentir la réforme qui va s'accomplir; le meuble est plus tranquille, plus discipliné. La réaction s'achève sous Louis XVI et Marie-Antoinette. On revient aux lignes droites, aux colonnes, à l'antiquité et à son cortége, — une antiquité refroidie, amincie, noyée dans un déluge de rubans et de cannelures, de perles et de feuilles d'eau. Les procédés n'ont pas changé : placage, mosaïque de bois, porcelaines incrustées; on marie l'ébène avec les laques, et « des artistes de premier ordre amènent le bronze doré au mat à une perfection



PUPITRE EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, ÉPOQUE DE LOUIS XVI.

(Collection de M. L. Double.)

que ne dépasse pas l'orfévrerie fine ». La ciselure appliquée aux meubles prend une telle importance, que le ciseleur se confond avec l'ébéniste et finit par prendre sa place.

L'âge de l'*acajou massif* débute à la fin du siècle, continue sous le Directoire, l'Empire et la Restauration et s'achève avec la seconde moitié du XIXe siècle. Abandonné par les architectes, les sculpteurs et les peintres, livré aux mains du premier venu, l'art du meuble cherche sa voie, refaisant le passé, employant tour à tour les procédés et les matériaux de chaque siècle, sans parvenir encore à se faire une personnalité.

Telles sont les divisions *sommaires* de l'histoire du meuble en France.

Si l'on veut personnifier chaque âge, chaque famille, en choisissant son genre de prédilection, celui où elle a excellé, on peut dire d'une façon générale qu'au XIIIe siècle, le meuble est surtout une œuvre de charpentier et de peintre; au XVe, de menuisier; au XVIe, de sculpteur; au XVIIe, d'ébéniste, de doreur et d'orfévre; au XVIIIe, de marqueteur et de ciseleur. Aujourd'hui le meuble est l'œuvre de tout le monde, c'est-à-dire de personne.

Ces grandes familles chronologiques bien établies, il nous reste à considérer chaque espèce en particulier.

Toutes les variétés du meuble dérivent de quatre types primitifs que l'on retrouve toujours, si loin que l'on remonte dans l'histoire de la civilisation.

Ces quatre types sont : le coffre, le siége, la table et le lit; le coffre pour serrer son avoir, le siége pour s'asseoir, la table pour manger et le lit pour dormir.

Coffre. — Le coffre est peut-être le plus ancien de tous les meubles; il a servi de siége, de table et même de lit à l'occasion. Dans l'origine, c'est une caisse en bois ou en cuir, garnie de ferrures solides et s'ouvrant par le haut. Avec le temps la caisse devient un bahut gravé, peint, sculpté ou doré, le cadeau de noce obligé, la corbeille de mariage. Plus tard on élève le coffre pour éviter de se baisser, on dispose à l'intérieur des étages de tablettes ou de tiroirs; l'ouverture supérieure est remplacée par un ou deux vantaux de face comme dans l'armoire *(almaire)* du moyen âge et dans tous ses dérivés modernes. La commode, le dressoir, le chiffonnier, le secrétaire, le bonheur-du-jour sont des coffres sur quatre pieds; deux coffres superposés forment l'armoire à deux corps. Le type primitif s'est conservé jusqu'à nos jours dans le coffre de voyage et la banquette d'antichambre.

Le coffre et tous les meubles de la même famille, présentant de larges surfaces à l'imagination du décorateur, sont des types excellents pour l'étude comparative des styles, des procédés et M. Jacquemart les analyse avec soin. Coffres bardés de fer comme celui de Carnavalet, à médaillons quadrilobés comme celui de Cluny, en cèdre légèrement gravé, d'origine bourguignonne; bahuts et crédences en chêne et en noyer sculptés, des fabriques du Nord et du Midi; *cassoni* italiens à panneaux peints, couverts de pâtes dorées, piqués *alla certosa*, bombés en forme de tombeau et rehaussés d'or, l'auteur ne laisse rien passer sans décrire les procédés, sans donner autant que possible des listes d'ouvriers, des

Gazette des Beaux-Arts

[illegible] veut personnifier chaque âge, chaque famille, en choisissant [illegible] genre de prédilection, celui où elle a excellé, on peut dire d'une façon générale qu'au XIIIe siècle [illegible] surtout une œuvre de charpentier et [illegible] XVIe, de sculpteur; au XVIIe, d'[illegible] marqueteur et de ciseleur. Aujourd'hui le meuble est l'œuvre de tout le monde, c'est-à-dire de personne.

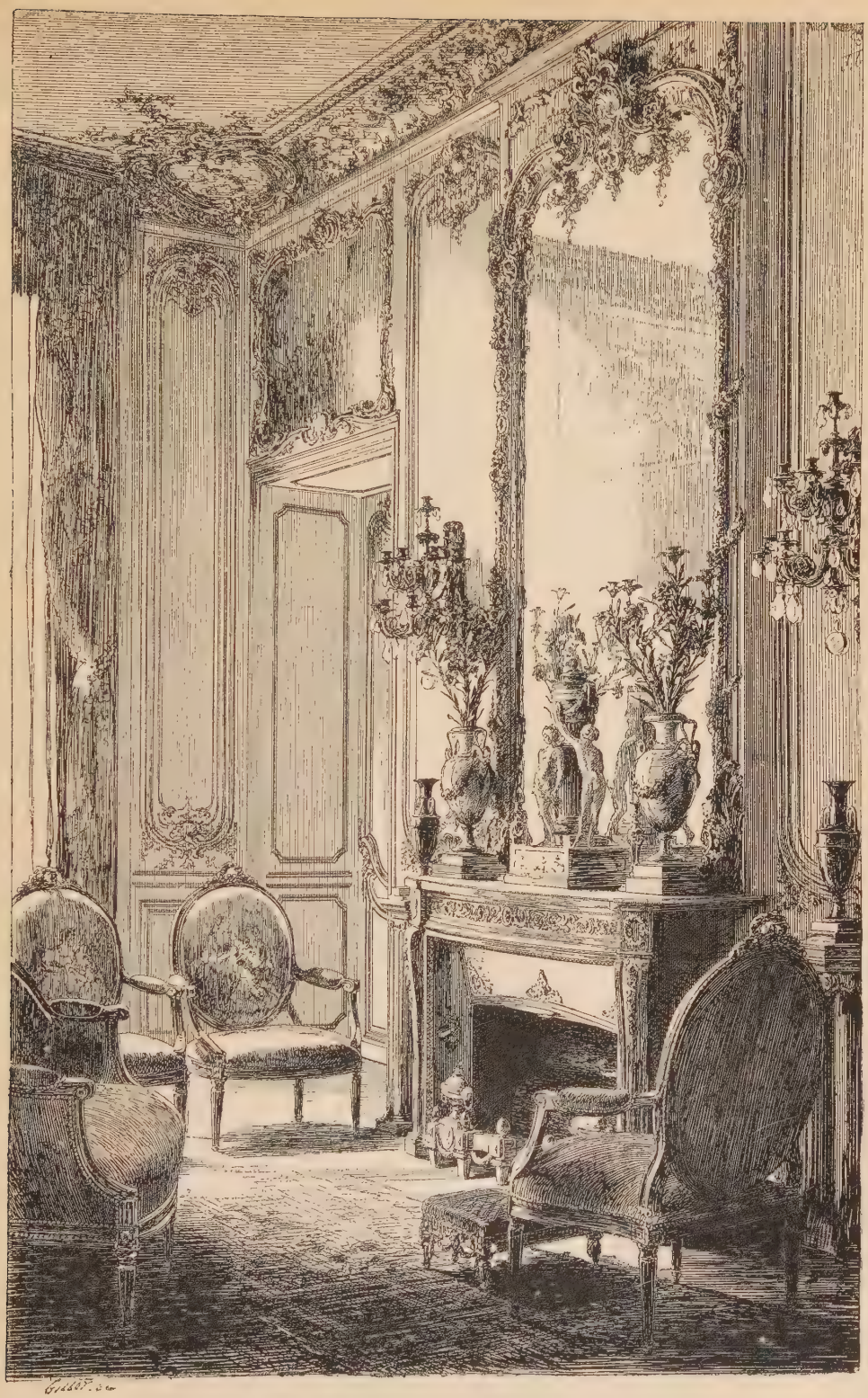
Ces grandes familles [illegible] à considérer [illegible]

Toutes les variétés du meuble dérivent de quatre types primitifs que l'on [illegible] toujours, si loin que l'on remonte dans l'histoire de la civilisation.

Ces quatre types sont : le coffre, le siége, la table et le lit ; le coffre pour [illegible] son avoir, le siége pour s'asseoir, la table pour manger et le lit pour dormir.

[illegible] tous les meubles ; [illegible] l'occasion. Dans l'origine, [illegible] garnie de ferrures solides et s'ouvrant [illegible] la caisse devient un bahut gravé, peint, sculpté [illegible], le cadeau de noce obligé, la corbeille de [illegible]. Plus tard on élève le coffre pour éviter de se baisser, on dispose à l'intérieur [illegible] par un ou deux vantaux de face comme dans l'armoire *(almaire)* du [illegible] âge et dans tous ses dérivés modernes. La commode, le dressoir, le chiffonnier, [illegible] secrétaire, le bonheur-du-jour sont des coffres sur [illegible] forment l'armoire à deux corps. [illegible] le coffre de voyage [illegible]

Le [illegible] surfaces [illegible] pour l'étude comparée [illegible] Jacquemart les analyse avec soin. [illegible] de Carnavalet, à médaillons quadrilobés comme [illegible] coffre légèrement gravé, d'origine bourguignonne ; bahuts et crédences en chêne et en noyer sculptés, des fabriques du Nord et du Midi ; *cassoni* italiens à panneaux [illegible] couverts de pâtes dorées, piqués *alla certosa*, bombés en forme [illegible] et rehaussés [illegible] rien passer sans [illegible] autant que possible des listes d'[illegible]



Imp. J. Claye — A. Quantin

noms nouveaux. A propos de la *certosine* italienne, il cite les plus célèbres *intarsiatori*, des religieux « auxquels le genre doit probablement son nom, *lavoro alla certosa*, travail à la chartreuse ». « Le vrai certosino, dit-il encore, commença à Venise et fut une imitation orientale; du XIIIe siècle à la fin du XIVe, les incrustations étaient en bois noir et blanc, quelquefois rehaussées d'ivoire; ce n'est que plus tard qu'on augmenta le nombre des bois colorés, et que l'ivoire s'employa avec sa teinte naturelle et teint en vert; parfois même on ajouta au travail de petites plaques métalliques. Rien n'est plus élégant que ces meubles dont le seul défaut est l'uniformité. » C'est peut-être la raison pour laquelle nos ouvriers n'ont jamais employé ce procédé exclusivement italien et oriental.

L'armoire à deux corps et à quatre vantaux, dont le type est si connu, commence à la fin du XVIe siècle et continue pendant les premières années du XVIIe siècle; c'est le dernier adieu de la Renaissance. L'ébène seule, sculptée et gravée, apparaît sous Louis XIII; le cabinet d'ébène domine jusqu'à la moitié du XVIIe siècle, se transforme en armoires ornées de simples filets de cuivre, et ces armoires en meubles métalliques imaginés par Boulle. M. Jacquemart explique les procédés du maître, et distingue avec soin ses œuvres de celles de ses successeurs où « des parties d'écaille sont remplacées par la corne teinte en bleu ou vermillon, polychromie intempestive qui enlève aux compositions leur majesté sévère et leur harmonie riche et sérieuse à la fois ». A la suite, l'auteur étudie les procédés spéciaux du XVIIIe siècle pour la décoration des grandes surfaces : coloration artificielle des bois, application de sèvres et de *Queen's ware* de Wedgwood, fabrication des laques vernis, etc.

Siége. — Le siége, dans sa forme la plus rudimentaire, se compose d'une planche sur deux tréteaux. Fixez le tout ensemble, vous aurez l'escabeau; ajoutez un dossier, c'est une chaise; des bras, c'est un fauteuil; conservez le tréteau articulé, c'est un pliant. Que le siége s'appelle stalle d'église, chaise, fauteuil, tabouret, banc ou canapé, le principe est le même.

J'ai parlé ici même[1] de la prodigieuse souplesse de nos ouvriers transformant toujours le même type à l'infini, pour obéir aux variations de la mode et du confort, et ne se répétant jamais. Sans remonter plus haut que la Renaissance, voici le banc sans dossier, la bancelle, le banc

1. *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juin 1873, le *Confort*.

à dossier simple et à dossier mobile, la forme (banc) avec des accoudoirs, la « chaize sans bras, le faudestueil, la caquetoire ou caqueteuse (causeuse) », la chaise à double dossier (dossier mobile), la chaise tournant sur pivot, la chaise « qui s'ouvre et se ferme comme un gaufrier pris à rebours », la chaise brisée qui « s'allonge, s'élargit, se baisse et se hausse par ressorts », l'escabeau, le tabouret, la « chaize basse », le placet, la scabelle. Il me semble que ce nombre de siéges est déjà fort respectable et suppose des habitudes de bien-être très-avancées.

Le pliant, qui remonte à l'antiquité, persiste encore au commencement du XVIIe siècle, quand le mobilier se stabilise. Sous Louis XIV, apparaissent « les vastes fauteuils en bois sculpté et doré, à dos élevé, les canapés immenses couverts de velours, de tapisseries à fleurs et sujets, ou de soies brochées. Quelques-uns de ces siéges, destinés sans doute à des hôtels plus modernes, étaient semblables aux autres comme sculpture, mais taillés simplement dans le noyer resté cru et orné par le temps de ce beau vernis brun si chaud et si propre à faire ressortir les délicatesses du ciseau ». Le siége de la Régence est moins majestueux, plus intime, « il y a détente dans la rigidité générale du meuble officiel admis à Versailles » ; mais c'est encore le siége du salon. Sous Louis XV, le siége est un meuble de boudoir. Sous Louis XVI, il est maigre, effilé, étriqué et quelque peu incommode, d'ailleurs traité à perfection, en bois ciselé.

Table. — La table a commencé comme le siége : deux tréteaux élevés et un plateau. Cette disposition rationnelle a toujours rencontré des partisans. Au moyen âge elle était indispensable lorsqu'il fallait démonter et emballer facilement chaque pièce ; souvent le tréteau, retenu par des charnières, se repliait à volonté sous le plateau.

Les Italiens ont tiré un charmant parti de cette combinaison, en couvrant la tablette de piqué *alla certosa*, ou d'incrustations d'ivoire sur fond d'ébène. En France, nous avons conservé les tréteaux jusqu'à la fin du règne de François Ier. Devenue fixe, la table repose sur des supports à patins reliés par une traverse, et Ducerceau imagine ces beaux modèles dits *à éventail*, à cause de la forme évasée des supports latéraux. Quelques spécimens de ces meubles sont parvenus jusqu'à nous ; parmi les plus remarquables, on cite la table du musée de Compiègne, celles de MM. Foulc et Rougier, enfin la table qui depuis... mais alors elle appartenait à celui qui écrit ces lignes.

GRANDE COMMODE A VENTRE EN BOIS DE ROSE ET VIOLETTE, AVEC BRONZES DE CAFFIERI; ÉPOQUE DE LOUIS XV.

(Collection de sir Richard Wallace.)

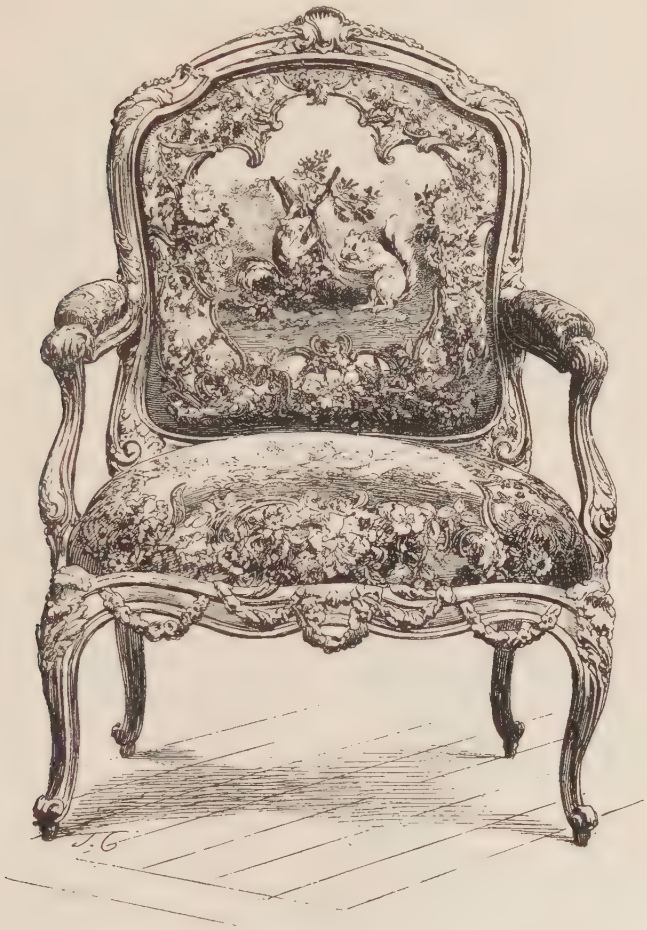
Sous Louis XIV, les tables et consoles, « couvertes de marbres rares et de mosaïque de pierre, sont charpentées en bois doré, à tabliers découpés, où les soleils, les lauriers et attributs se détachent sur les fonds quadrillés à rosaces ; les entre-jambes à rinceaux se relèvent en volutes portant des vases élégants. On peut voir de magnifiques échantillons de cette fabrication dans la galerie d'Apollon, au Louvre ». Mais ces meubles, ainsi que les tables et les consoles en argent ciselées par Claude Ballin, sont des objets de luxe, d'apparat. La vraie table de l'écrivain et de l'homme d'État, « la loyale et grande table accessible au regard et voisine du cartonnier où se classaient les titres et les correspondances », le Bureau par excellence est un produit de la Régence. Le règne de Louis XVI a de même sa spécialité, la table à ouvrage et la console. Rien n'est élégant comme ces petits meubles « portés sur des pieds délicats à cannelures légères, que rehaussent des cuivres sans pareils, et où s'insèrent ici les camées de Wedgwood, là des plaques à sujets peints à Sèvres, ailleurs de simples bouquets de la même porcelaine, encadrés d'arabesques d'or en relief, ressortant sur fond bleu de roi ou bleu turquoise, ou sur le rose Pompadour, ou sur les œils-de-perdrix ».

Lit. — Du lit j'ai peu de chose à dire. Quatre pieds, un cadre et une sangle, que le lit soit en ivoire, en métal ou en bois, qu'il supporte ou non des colonnes et un dais, en Grèce et à Rome, jadis et aujourd'hui, la forme essentielle n'a pas varié. C'est le meuble qui a subi le moins de métamorphoses. Nous qui avons inventé tant de façons désagréables de nous asseoir, sous prétexte de confortable, nous n'avons pas encore découvert une nouvelle attitude pour dormir ; mais il ne faut pas se décourager.

M. Viollet-le-Duc a dit tout ce que l'on sait du lit au moyen âge. A partir du XVIe siècle, les documents deviennent plus nombreux et permettent de jalonner la route avec assez de certitude. En général, le lit de la Renaissance est *peint d'azur et d'or*, ouvré *d'images et de marqueterie*, ou complétement garni d'étoffe comme le lit de Castellazzo, sur lequel M. le marquis d'Adda vient de donner ici même un travail si neuf et si bien étudié. Le ciel rectangulaire est tantôt suspendu au plafond, tantôt supporté par des colonnes ou des cariatides ; Ducerceau a gravé plusieurs modèles de ce genre. Le musée de Cluny possède un fort beau lit à quenouilles élégamment sculptées, attribué au règne de François Ier, bien qu'il appartienne à la fin du siècle. Dans l'inventaire de Catherine de Médicis, les quenouilles des lits de deuil sont en jais ou en ébène garni d'argent. Chaque lit avait son nom dérivant de la couleur de

l'étoffe ou du dessin des broderies, lit *d'amitié, de lacqs d'amour, des phénix,* etc. (Inventaire de Marie Stuart.)

Au XVIIe siècle, nous avons comme points de repère, dans l'ordre



FAUTEUIL EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ RECOUVERT D'UNE TAPISSERIE; SUJET TIRÉ DES « FABLES DE LA FONTAINE »; ÉPOQUE LOUIS XV.

(Collection de M. L. Double).

chronologique, les lits du château d'Effiat (musée de Cluny), les estampes d'Abraham Bosse, le beau lit à colonnes de M. Wilkinson, les estampes de Lepautre et celles de Marot. Mais déjà le tapissier prend possession du lit pour y dresser ses pyramides de draperies, de festons et de panaches; on imagine les lits *de Trivelin,* où chaque lé est d'une étoffe différente,

les lits *d'anges*, formés de trophées, garnis de points et de rubans, et Coulanges pourra dire :

Autant de modes que d'années !
Aujourd'hui le tapissier Bon
A si bien fait par ses journées
Qu'un lit tient toute une maison.

Le lit du XVIIIe siècle est encore un monument de soie et de plumes, mais il tend de plus en plus à disparaître dans l'alcôve, malgré la prodigieuse imagination du tapissier qui invente coup sur coup le lit *à la romaine, à la turque, à la polonoise, à la chinoise* ou *à l'angloise*, suivant la mode et la politique du jour, le lit *en niche, à l'impériale, à la duchesse*, et, pour clore la liste, le lit sentimental et mélancolique, contemporain de la *Nouvelle Héloïse*, le lit *en tombeau*.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

LA MISE AU TOMBEAU

DU

TITIEN

A *Mise au tombeau* du Titien, l'un des plus beaux tableaux du Salon carré du Louvre, n'a pas été gravée aussi souvent qu'on pourrait le croire. Mariette (*Abecedario*, V, 310) en signale une première estampe, « gravée par Fr. Chauveau pour M. Jabach, dans le temps que ce curieux étoit en possession du tableau ». Elle doit être bien rare puisque nous ne l'avons pas trouvée au Cabinet des Estampes [1].

La seconde gravure et, jusqu'à celle de M. de Mare, la plus importante est l'œuvre du graveur parisien Gilles Rousselet, l'ami et l'interprète ordinaire de Le Brun, qui lui rendit plus tard de toutes manières les secours qu'il en avait reçus dans sa jeunesse et qui, « lorsque M. Colbert eut entrepris de faire graver les tableaux du Roi, eut soin de lui en faire distribuer plusieurs des principaux ». Rousselet perdit la vue peu après et mourut à soixante-douze ans, en juillet 1686, Conseiller de l'Académie de peinture, dans laquelle il avait été reçu le 20 mars 1663, le même jour précisément que François Chauveau. Sa grande planche, car elle a $0^{m},385$ de hauteur sur $0^{m},565$ de largeur, est importante. Elle n'a pas le brillant et l'éclat de la *Nappe* d'Antoine Masson, gravée en même temps d'après nos *Pèlerins d'Emmaüs*, du même Titien, et les têtes, qui en sont la partie faible, n'ont pas assez le

1. La gravure de nos *Pèlerins d'Emmaüs*, d'après le tableau *in ædibus Jabachianis*, est datée de 1656. (Mundler, *Notice critique du Catalogue du Louvre*, p. 208).

caractère du maître. L'effet de l'ensemble est pourtant large et ne manque ni de dignité ni de couleur. Les tailles de son burin sont égales, peu variées, même un peu monotones, mais elles sont au service d'un dessin ferme et sérieux, qui montre bien qu'il s'agit là d'un chef-d'œuvre. Cette planche est du reste bien connue. Elle fait partie du tome Ier de la collection du *Cabinet du Roi*, et par suite la planche se trouve à la Chalcographie du Louvre (n° 243) où elle donne encore des épreuves suffisantes. Comme curiosité, rappelons que Mariette en signale des épreuves de premier état avec, au bas, les armes de l'abbé Colbert, qui ont été bientôt effacées.

Depuis il n'avait été fait du tableau que des planches sans importance. Celle dessinée par Bourdon, gravée à l'eau-forte par Chataignier et terminée au burin par Dambrun, qui porte le n° 619 dans le *Musée Filhol* (104e livraison, planche Ire), est trop petite pour avoir une valeur, et celle par Charles Normand, des *Annales du Musée* de Landon, tome VII, 1803, pl. 57, n'est, comme toujours, qu'un simple trait. Depuis, M. Alphonse Masson, si mes souvenirs me servent bien, en a fait une planche à l'eau-forte, assez vive et colorée, mais que sa dimension rend également sommaire.

La grande gravure au burin[1], que la *Gazette* se fait honneur de publier aujourd'hui, comme prime, est donc la seule planche importante qui ait été faite depuis Rousselet, et il n'est pas douteux, je ne dis pas qu'elle la fasse oublier, mais au moins qu'elle ne la dépasse et ne prenne désormais le premier rang. C'est aujourd'hui qu'elle est mise au jour, mais c'est une œuvre déjà ancienne, la plus considérable que son auteur ait jamais présentée aux expositions parisiennes. C'est à celles, déjà bien éloignées, de 1853 et de 1855 qu'elle a figuré, et, bien qu'elle fût la première œuvre exposée à Paris par son auteur, elle lui valut d'emblée une seconde médaille. Depuis on a pu l'oublier parce qu'on ne l'a pas revue, et c'est précisément pour cela qu'il convient de la faire sortir de l'ombre où elle était restée et d'en faire honneur à la fois au tableau et à son interprète, l'un de ces artistes consciencieux, passionnés, patients, dévoués à leur œuvre, qui s'occupent moins de se produire que de travailler à se satisfaire.

Quoiqu'il soit beaucoup plus connu en Hollande et en Russie qu'il ne l'est en France, M. Johannes de Mare, le père de M. Tiburce de Mare dont les lecteurs de la *Gazette* ont pu apprécier le charmant talent de dessinateur, est presque Français. D'une famille protestante expatriée à

1. H. 0m,290; L. 0m,413.

la révocation de l'édit de Nantes, il est né à Amsterdam en 1806. Le roi Louis avait transporté en Hollande plus d'une institution française, et notamment celle des prix aux jeunesartistes. Ils ne disparurent pas avec son règne, et M. de Mare obtint le grand prix de gravure et la pension en 1829. Il fut même alors question de le mettre à la tête de l'École de gravure d'Amsterdam à la place de M. Taurel; sa jeunesse seule fut un obstacle, et il vint alors à Paris, où il passa deux ans à l'atelier de M. Ingres, à côté de Flandrin, d'Amaury Duval, d'Henriquel Dupont. C'est même de cette époque que date le dessin de la *Mise au tombeau* [1] qu'il devait graver plus tard.

Il serait trop long d'entrer dans le détail de son œuvre, mais il faut dire au moins qu'à partir de 1841 M. de Mare fut quelques années directeur de l'École de gravure de La Haye, et que deux de ses œuvres les plus connues sont des planches d'après les deux jolies scènes familières de Jean Steen au Musée d'Amsterdam, la *Cage de perroquet* et la *Fête de saint Nicolas*. A l'heure qu'il est, il termine un grand burin du tableau de Rembrandt que l'on est bien forcé, tant le nom est populaire, de continuer à nommer la *Ronde de nuit*. Ce sera le couronnement de la vie de M. de Mare, et l'on voit qu'il continue à être tenté par les coloristes.

Il l'est dans la *Mise au tombeau* et, dans sa lutte avec ce maître de la couleur, il le traduit avec autant de science que de bonheur. L'effet général et la valeur des tons sont saisis. C'est bien autour du point central du linceul blanc accompagné des chairs du Christ, aussi pâles dans les parties éclairées que dans celles plongées dans l'ombre, que s'établissent comme un cadre et contrastent entre eux les vêtements éclatants ou sombres. Les chairs des deux porteurs sont vigoureuses; les têtes, qui donnent la note passionnée de l'expression, et les chevelures, courtes ou luxuriantes, qui ajoutent les vigueurs et les accents pittoresques, sont à leur place et à leur valeur. Au lieu des chairs molles et rondes de Rousselet, la variété des travaux différencie les âges comme les natures, et de fermes dessous traduisent avec justesse et fermeté le modelé des chairs et des traits. Cela est dessiné d'une façon aussi serrée que vive, et, en gardant la généralité de l'effet d'ensemble, entre dans le détail et dans les différences de l'exécution. Il y a peut-être quelques parties de travaux trop reprises et en quelque sorte trop consciencieuses et trop appuyées, mais l'ensemble reste franc, juste, vif et très-coloré.

1. Il a été acheté par M. Rotham, frère du Général des Jésuites, qui l'a prêté à l'auteur pour son travail.

On peut avoir, du reste, l'œuvre sous les yeux, et elle parle de soi. Il convient donc mieux ici de parler maintenant du tableau lui-même.

Titien a traité plus d'une fois ce sujet. L'Académie des Beaux-Arts de Venise a recueilli dans l'église Sant'-Angelo une *Mise au tombeau* à laquelle, d'une main défaillante et presque centenaire, le peintre travaillait encore lorsqu'il fut emporté par la peste en 1576, et qu'il a laissé inachevé. Avant et après cette date, plusieurs graveurs, J.-B. de Cavalleriis en 1566, J. Bonasone en 1567, Martin Rota, le graveur qui signe MA VI, et plus tard le Flamand Pontius ont gravé le même sujet en hauteur d'après deux compositions un peu différentes, mais le parti du groupe est bien inférieur à la toile du Louvre, et elles sont en tout cas postérieures.

On a parlé souvent encore de deux tableaux donnés comme *repliche* et qui étaient tous deux à Venise.

L'un était au palais Manfrin, à gauche du Canareggio, un peu au delà de l'église des Scalzi. Selvatico et Lazari dans leur *Guide* de 1852, et Burckhard dans son *Cicerone* de 1869, le cataloguaient encore, mais la galerie est maintenant vendue et dispersée. Je m'en rapporterai à M. Otto Mundler, qui, dans sa Notice sur le catalogue des tableaux du Louvre de 1850, p. 208, déclare que, malgré sa très-grande réputation, le tableau du palais Manfrin est bien loin du nôtre.

L'autre est signalé au palais Mangilli Valmarana, construit au XVIIIe siècle sur le côté droit du Grand canal, immédiatement après le Rialto et le Fondaco dei Tedeschi. Dans le livre sur Venise qu'il a imprimé en 1844, M. Jules Lecomte, ou plutôt son original italien, en a longuement parlé (p. 311-2), et M. Fontana, dans ses « Cento palazzi di Venezia », l'y cite encore en 1865. Il aurait été acheté au Titien par les ancêtres du comte Benedetto Valmarana, qui étaient de Vicence, où l'on voit encore ce qui a été construit de leur palais par le Palladio. Le tableau de Venise a été gravé et dédié au peintre Appiani par le graveur Natale Schiavoni [1] dans la collection, publiée à Venise, des quarante tableaux les plus célèbres de l'École vénitienne. Mais, malgré toutes ces recommandations, il ne paraît pas qu'il ait seulement approché celui de Paris. Il serait plus curieux de connaître l'esquisse première, dont M. Mundler signale l'existence à l'Académie de Vienne.

Quant au nôtre, ce qu'on en sait est bien peu de chose. Non-seulement Vasari est muet sur son compte, mais le Vénitien Ridolfi n'en parle pas davantage, et il faut toujours s'en tenir aux renseignements

1. Auteur d'une grande planche d'après l'*Assomption* du Titien.

de Lépicié dans son *Catalogue des tableaux du Roi* (II, 1754, 24) : « Ce tableau a été vendu au Roi par le sieur Jabach, qui l'avait acheté en Angleterre ; il avait appartenu autrefois au duc de Mantoue. » On sait la richesse des collections de Mantoue et le goût de ses marquis qui ont, avec

PORTRAIT DU TITIEN.

d'autres, employé Mantègne et Jules Romain, mais le tableau de Titien n'est mentionné nulle part. L'inventaire bien connu d'Isabelle d'Este, publié par l'*Archivio storico* (II, *Appendice*, 1845, p. 324-6), ne se rapporte qu'au cabinet de la vieille cour auprès de la Grotte, et notre Titien n'était pas là. La provenance n'en est pas moins certaine, puisqu'il fut acquis pour Charles Ier avec toute la collection.

On a toujours dit que ce fut à la suite du sac de Mantoue, ou encore

à la paix de Chérasque, que le duc de Mantoue put rentrer en possession de ses États, que Charles Ier acquit la collection. C'est une erreur. La paix de Chérasque est de 1631; la prise de Mantoue est de 1630, et Rubens en parle dans une lettre à Peyresc : « Nous avons reçu ici une très-mauvaise nouvelle, c'est que le 22 juillet la ville de Mantoue a été prise par les Impériaux et qu'on a mis à mort la plus grande partie des habitants, ce qui m'afflige infiniment, ayant servi bien des années la Maison de Gonzague et joui dans ma jeunesse du séjour délicieux de ce pays. *Sic erat in fatis!* [1] »

On sait que le sac de la ville dura trois jours, et l'on connaît en pareil cas les délicatesses des victorieux. Charles Ier a recueilli trop de choses pour qu'elles aient dû être à Mantoue au milieu de la bagarre. Des soldats, qu'on lâche comme des chiens sur un cerf, cassent, lacèrent et brûlent à cœur joie; sans y rien connaître, ils ont comme l'instinct de détruire surtout les chefs-d'œuvre, et ils n'eussent épargné ni Mantègne, ni Perugin, ni Titien, ni Corrège. Ce sont les plus belles choses qui reçoivent les premiers coups et périssent les premières; mais nous savons qu'elles étaient déjà perdues pour Mantoue.

A ce moment le duché de Mantoue était sorti de la première branche des Gonzague, éteinte à la fin de 1627 par la mort de Vincent II, et il était passé à la branche française des ducs de Nevers en la personne de Charles, qui devait mourir en 1637 et qui avait épousé la fille du duc Vincent. On penserait facilement que, pour faire de l'argent afin de se défendre contre les Impériaux, c'est lui, le nouveau venu à Mantoue, qui vendit en bloc tout ce qu'il put de ce que les premiers Gonzague avaient commandé et rassemblé avec tant de soin et de goût. C'est aux découvertes de M. Noël Sainsbury, du *State paper Office*, que l'on doit de savoir maintenant la vérité. A la suite des *Original papers relating to Rubens*, Londres, 1859, il a publié (p. 320-40) toute la correspondance relative à cette affaire. Le duc Ferdinand, mort en 1626, avait été intraitable; c'est son frère, le duc Vincent, qui consentit, aux derniers moments de sa vie, à vendre aux agents de Charles Ier, pour la somme de 68,000 écus ou 15,000 livres sterling, mais ce fut le nouveau duc qui livra et qui toucha. Daniel Nys obtint même de lui, pour une nouvelle somme de 10,500 livres sterling, toutes les statues et les neuf pièces du *Triomphe de Jules César* de Mantègne, qui sont encore à Hampton-Court. Le Grand-duc de Toscane, Richelieu et Marie de Médicis, avaient aussi fait

1. Ed. Gachet, p. 254. — Le séjour de Rubens à Mantoue a été étudié ici même dans un travail de M. Armand Baschet.

des offres, mais les agents de l'Angleterre eurent tout. On a les ordres de paiements et les quittances, qui vont de novembre 1629 à février 1633 et montent seulement à 18,200 livres sterling, 12 sous, 8 deniers. Pour moins d'un demi-million d'alors, puisque cela fait seulement 455,000 livres, 12 sous, 8 deniers, les agents de Charles Ier avaient acquis à l'Angleterre la plus belle collection du monde, qui, si elle avait été conservée, serait aujourd'hui sans rivale.

Mais les rancunes envieuses du Parlement en décidèrent autrement. Pour enlever au souvenir de la royauté décapitée cette auréole de richesse et de gloire, la vente fut commencée. « Ils ont pillé, vendu et dispersé tout un monde de rares peintures du Roi et de ses loyaux sujets, » écrit tristement l'amateur John Evelyn dans son Journal, à la date du 15 février 1649. La vente ne se fit pas en une seule fois, mais en plusieurs, et pendant quatre ans. George Vertue en a imprimé à Londres en 1758 en un volume, maintenant trop rare, le catalogue d'après le manuscrit d'un certain Vanderdort[1]. On y trouve, sous le n° 3 des *Peintures*, notre Titien avec la prisée de 120 livres sterling, près de 3,000 livres, prix auquel il fut acheté par Jabach.

On connaît bien maintenant Evrard, ou mieux Eberhard Jabach, ce banquier établi à Paris, mort très-vieux en 1695, qui eut l'honneur de recueillir dans sa maison de Cologne les tristes derniers jours de Marie de Médicis. Il compte dans l'histoire des arts. Van Dyck a peint son portrait; il a fait travailler notre Bourdon. Lebrun a fait pour lui des cartons de tapisserie sur le sujet d'Atalante et de Méléagre et un grand tableau de famille, où l'artiste s'est représenté peignant, sans doute dans un des salons de l'hôtel construit par Bullet rue Neuve-Saint-Merry, Jabach, sa femme, Anne-Marie d'Egrotte[2] et leurs quatre enfants encore jeunes. Le tableau, qui a été bien décrit dans un *Voyage sur le Rhin*, imprimé à Neuwied en 1792[3], était alors à Cologne dans la *Jabachische-haus* et se trouve maintenant au Musée de Berlin. Pour Lebrun et pour Jabach, dont la collection de dessins forme depuis Louis XIV le fonds de la collection de ceux du Louvre, il serait bien désirable qu'on en aie la gravure. Je n'ai pas à insister ici sur Jabach.

1. In-4° de 202 pages. Vanderdort était le conservateur des collections de Charles Ier, et son manuscrit est dans l'Ashmolean Museum d'Oxford. Le titre du volume porte que Vertue était mort au moment de la publication, qui a été commencée par lui et terminée sur ses manuscrits. On sait que son volume a été imprimé par les soins d'Horace Walpole, chez W. Bathoe « at his circulating library, near Exeter Change, in the Strand ».

2. Ne serait-ce pas de Groot?

3. Dussieux, *Artistes français à l'étranger*, 1856, p. 34.

M. de Laborde dans ses *Notes du Palais Mazarin*, M. Frédéric Reiset dans la préface de son Catalogue des dessins du Louvre, M. Clément de Ris dans le curieux et élégant volume qu'il vient de faire paraître sur les *Amateurs d'autrefois*, ont parlé de Jabach en toute compétence, et je ne peux que renvoyer à leurs travaux.

C'est en 1670 qu'il vendit au Roi ses dessins et cent un tableaux qui ne sont pas spécifiés. Notre Titien ne pouvait pas en être; Jabach, en même temps qu'il achetait pour lui, a acheté pour Mazarin; mais Lépicié dit bien que la *Mise au tombeau* vient de Jabach comme les *Pèlerins d'Emmaüs*. Est-ce en 1661, moment où le Roi acheta les tableaux de Mazarin, qu'on y joignit ceux de la même provenance qui se trouvaient entre les mains de Jabach? En 1656 il devait les avoir encore, puisque c'est la date d'une des deux gravures de Chauveau où se trouve l'indication *in ædibus Jabachianis*. Le premier volume du Cabinet du Roi, où figure la gravure de Rousselet, ne fut publié qu'en 1677, mais le Roi devait posséder le tableau au moins avant 1666. En effet, la seconde des sept Conférences de l'Académie de peinture « tenues dans le Cabinet des tableaux du Roi » — elles ont été rédigées par Félibien qui les a imprimées — porte la date du 4 juin 1667, et elle est consacrée à la *Mise au tombeau* du Titien. Le Roi ne doit l'avoir acquise qu'après 1656 ; il ne doit même pas l'avoir possédée avant 1664, car la série régulière des *Comptes des Bâtiments*, inaugurée par Colbert, commence précisément cette année, et je ne crois pas qu'on y trouve rien sur cette première vente de Jabach.

Par contre, si quelques points de l'histoire du tableau restent obscurs, il n'y a pas d'hésitation sur l'œuvre elle-même. C'est un Titien exceptionnel. Non-seulement le maître y montre ses plus belles qualités de couleur, mais jamais peut-être il n'a créé une composition plus vive et plus passionnée ; ce sont des mérites qui ne sont pas fréquents dans son œuvre. Nous avons perdu les grandes scènes historiques contemporaines peintes dans le Palais Ducal, mais nous connaissons par les gravures bien des sujets à personnages nombreux ; il y en a beaucoup, même trop quelquefois. Ils sont réunis, mais peu groupés. Titien, qu'il fasse un grand tableau ou un portrait, pose toujours ses figures très-simplement. Dans ce sens il cherche en quelque sorte le moins possible ; il se contente de dessiner par la couleur, et sa préoccupation tranquille c'est la peinture elle-même. Excepté pour prendre, avant de commencer, le parti de l'harmonie générale et la décision des masses de clair et de sombre, il ne travaille qu'à son chevalet et le pinceau à la main. C'est proprement un peintre. Personne ne l'a été aussi naturellement, aussi

complétement que lui, et son exécution est d'une franchise, d'une sûreté, d'une égalité sans rivales. Ici il y a plus ; il y a non-seulement un groupe et une scène, mais une gravité de pensée, un sentiment et une expression profonde, dont la force est irrésistible. Dans son œuvre il n'y avait que le *Saint Pierre martyr*, aujourd'hui brûlé, qui fût à cette hauteur et qui atteignît au même point. Tout y vivait; les grands arbres de la forêt, assombris par les nuages plombés, étaient presque aussi tristes et agités que la scène. On voyait tomber le martyr; on s'enfuyait avec le jeune moine, éperdu de trouble, qui ne pense ni à défendre ni même à secourir son maître, tant la peur l'avait envahi; on frémissait devant la rage furieuse et les cris de l'assassin. Avec une simplicité admirable, rien n'était plus violent, plus agité et plus pathétique. Dans un sentiment plus calme, l'effet de la *Mise au tombeau* n'est pas moins grand.

Dans le Salon carré du Louvre, on voit, sur la muraille qui lui fait face, un autre Christ mort, celui que Philippe de Champagne, qui commentait, avec une si juste et si compétente admiration, les beautés du Titien devant l'Académie de peinture, a peint dans le sentiment sévère de Port-Royal. On passe d'un monde à un autre.

D'un côté, dans ce cadre étroit où il n'y a de place que pour le cadavre couché sur un linceul, que rien n'accompagne et dont rien ne distrait, on se sent devant une œuvre qui ne respire que la religion et qui se met tellement à son service qu'elle s'efface en quelque sorte devant elle. La pensée qu'elle inspire est plus que grave et austère, plus même que religieuse, elle est pieuse; ce dont elle sort, ce qu'elle demande, ce qu'elle a inspiré, c'est la gravité de la méditation et de la prière. De l'autre côté au contraire, pas un de ces saints n'a de nimbe. Ce qui domine, c'est la grande passion humaine, le déchirement de la mort, les sentiments différents des disciples, de la mère et de celle qui fut son amante mystique. Point de cris; la Vierge seule laisse tomber quelques larmes, mais chacun est envahi tout entier par l'immense regret et par le déchirement le plus intense. Il n'y a là que le fils, l'ami, le maître, l'homme, adoré ou vénéré, de la dernière vue duquel aucun ne se peut rassasier et dont leur mémoire reverra toujours le cadavre avec sa réalité terrible et poignante. Ils ne pensent pas au Dieu ; ils ne pensent pas qu'il doit ressusciter dans trois jours. Ils souffrent, ils accusent, ils s'enivrent de leur douleur; ce qui leur serre, ce qui leur étreint la gorge, ce qui les perce d'une blessure qui restera toujours saignante, c'est la violence et l'injustice de la mort.

Dans ce sens, il n'est pas possible d'être plus admirable. Le corps du Christ, ce centre unique de toutes les pensées, n'est pas ce qui l'em-

porte. Tout en part et tout y revient, mais il ne s'impose pas, il ne distrait pas des expressions, perdu qu'il est dans la pénombre. Ce qui domine ce n'est pas lui-même, mais l'effet qu'il produit, et les immenses douleurs auxquelles on assiste.

Chez Nicodème et chez Joseph d'Arimathie, tout entiers au soin pieux de soulever et de porter le corps de leur divin maître, la douleur, si elle n'est pas enlevée par cette préoccupation matérielle, en est au moins momentanément contenue et comme arrêtée. Leurs yeux pourtant ne peuvent pas se détacher de ce visage que bientôt ils ne verront plus, mais leur nature, plus rude et plus robuste, a la souffrance plus simple, sans les ardeurs révoltées de saint Jean et de la Madeleine.

Saint Jean, qui soutient l'un des bras du Christ, comme sans le savoir et moins pour aider à le porter que pour le sentir et le toucher une dernière fois, est en proie à une double douleur, la sienne et celle de la Vierge. C'est elle qu'il regarde. Il ajoute à sa plainte la pitié la plus profonde et la plus dévouée pour la mère, qui ne pourra jamais être consolée de la mort de l'enfant de ses entrailles.

Pour la Madeleine, elle aussi pense à la mère. Elle la soutient, elle la retient; elle sent que la Vierge va vouloir se précipiter sur le cadavre, mais elle ne peut pas détourner ses yeux de celui qui a fait disparaître tout ce qu'elle aimait autrefois. Tout à l'heure, quand elle verra passer sous les bras de Jésus l'écharpe que l'un des deux porteurs a mise sur son cou pour lui demander ce funèbre office, elle ne pourra pas ne pas quitter, ne pas oublier la Vierge. Elle se tordra les mains, elle s'arrachera les cheveux, elle se déchirera le visage, elle maudira les bourreaux. Elle peut se contenir encore, mais on sent que tout à l'heure elle éclatera et qu'elle aura moins de larmes que de cris.

Quant à la Vierge, elle n'est pas jeune, comme chez Michel-Ange; sa figure et ses mains sont grasses. Je ne m'étonnerais pas que Titien ait emprunté pour elle la sainte figure d'une honnête et pieuse Religieuse Vénitienne qu'il aimait et vénérait; mais, malgré ce réalisme, l'expression de la Vierge, non pas calme, mais comme stupéfiée et hors d'elle-même, est digne de toutes les autres.

Il est presque inutile d'insister sur la beauté, sur la force de toutes ces expressions admirables. Une fois qu'on les a vues, elles ne sortent plus de l'esprit. On se souvient toujours en même temps de ce bel agencement, de ces gestes magnifiques, de cette pondération merveilleuse qui se cache sous ce mouvement. Avec en moins la souplesse des lignes, la maestria du dessin et les merveilles de la couleur, il n'y a que quelques compositions du Donatello ou du Mantègne qui aient autant de passion

et de douleur et qui puissent peut-être avoir été le point de départ du superbe parti de ce groupe.

Il est aussi presque superflu de rappeler la savante et harmonieuse beauté de la couleur. Titien a perdu la ligne d'horizon derrière le groupe, de manière à ne pas distraire de lui par le paysage, qui ne contribue à la scène que par ces quelques nuages orageux et sombres, dont le bas seul est frappé de blanc, ce qui vient rappeler le clair du linceul central; mais la merveille c'est la gamme et le passage des tons des vêtements, à propos desquels j'emprunterai quelques précieuses phrases de Champagne : le vêtement de Joseph d'Arimathie « d'une laque rouge, fort claire et vive, et dont, comme il est retroussé, on voit la doublure, qui est de couleurs changeantes de vert et de rouge » ; — son écharpe, « de ces étoffes de coton blanc rayé de bleu », qui du reste est maintenant presque noir ; — le manteau rouge de saint Jean, « relevé d'un peu de jaune sur les clairs »; — le beau « vert-brun » de l'habit de Nicodème ; — le vêtement de la Madeleine « d'un jaune fort vif avec des bruns rompus », que le peintre « a bien su séparer de l'habit vert de Nicodème en retroussant la manche de sa chemise contre le jaune, pour faire que de l'ombre des unes on passe à l'ombre des autres, en sorte que les couleurs vives ne tranchent pas sur celles qui ont autant de vivacité et qui sont aussi éclairées, observant toujours cette maxime, qui a été particulière au Titien, de faire de grandes masses de brun et de grandes masses de clair » ; — enfin la robe bleue de la Vierge, « rompue dans les ombres avec un peu de rouge », dont la solide intensité appuie et termine le tableau à gauche, comme fait à droite la colline éloignée, chargée de quelques arbres qui se détachent sur le ciel.

On ne saurait trop le répéter. C'est une toile admirable de tous points, exceptionnelle dans l'œuvre du maître, de son plus beau temps et de sa plus grande force. On sait les relations fréquentes de Titien avec Frédéric II de Gonzague, et les annotateurs du Vasari de Florence ont relevé les traces de leurs rapports depuis 1523 jusqu'en 1537. Comme le Duc a régné de 1519 à 1540, le tableau se place entre ces deux dates, mais je pencherais à le rapprocher de la première bien plutôt que de la seconde. Titien avait trente-neuf ans en 1519 ; c'est peu après, dans ses années de pleine maturité, après s'être complétement détaché de Bellini et de Giorgione, avant de se laisser aller aux entraînements de sa facilité, qu'il a conçu et qu'il a peint cette toile incomparable, l'un des fleurons du Louvre et l'un des honneurs de la peinture.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

MUSÉE DE LILLE[1]

LE MUSÉE WICAR

(DEUXIÈME ARTICLE)

LES DESSINS.

ÉCOLE ALLEMANDE. — Je commencerai par l'École allemande, — d'ailleurs la moins bien partagée au Musée Wicar, — pour n'avoir point la mortification d'y revenir après avoir été à Rome et à Florence. L'Allemagne, si grande en musique, si originale par endroits dans sa littérature, si ingénieuse dans l'étude des sciences philosophiques et naturelles, si volontiers spéculative dans le domaine des choses de l'esprit, nous semble avoir toujours été privée du sentiment plastique; à chaque race sa nature et son tempérament. Son plus grand peintre, à vrai dire, son seul grand, — car je ne puis rattacher les deux Holbein à l'art proprement dit germanique, — celui qui, sans avoir ni un bien grand goût ni une bien grande mesure, eut du moins une grande puissance inventive, Albert Durer, n'est-il pas aux

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 406 et suivantes.

PORTRAIT D'HOMME, PAR ALBERT DURER.

(Dessin du Musée Wicar).

nobles et purs génies artistiques de l'Italie et de la France, arrières-petites filles de la Grèce, ce que la cathédrale d'Ulm et celle de Nuremberg, par exemple, sont à Notre-Dame d'Amiens ou à la Chartreuse de Pavie? Albert Durer est cependant un grand homme et un grand artiste, je ne voudrais en aucune façon le contester. Il est la floraison exceptionnelle, magnifiquement abondante et vigoureuse d'un art spécial. Mais on me permettra de ne point goûter beaucoup cet art, voire même d'y demeurer rebelle; ce que nous rencontrons au Musée Wicar, sauf un très-beau portrait par Durer, au crayon, n'est pas fait pour nous réconcilier avec lui. Raphaël est trop près de là.

La grande composition à la plume, n° 36, confuse, chargée de scènes incidentes, échelonnées à tous les plans, et qui semble avoir été faite pour la gravure, avait été d'abord portée, je ne sais vraiment pourquoi, au nom de Beuckelaer, le peintre anversois dont la galerie du Musée possède un si vigoureux morceau de peinture. Depuis, elle a été restituée, de l'avis même de M. Waagen, à Barthélemy Beham. Je me fie, à cet égard, à la compétence locale du critique berlinois. Je ferai la même remarque au sujet d'un curieux dessin à la plume, bistré et relevé de blanc, *Saint Jean dans le désert*, qui a passé du compte de Cranach à celui de l'Altdorfer. Quant au n° 222, *Un Moine à genoux avec un ange*, à la mine d'argent rehaussé de blanc sur papier gris, agréable d'ailleurs par le sentiment, malgré ses plis à l'allemande très-caractéristiques, il me semble impossible de le laisser à Fra Giovanni de Fiesole; à lui surtout moins qu'à tout autre. Je n'hésite guère à y voir la main d'un Allemand. Les dessins, n°s 1141, 1142 et 1143, à la plume, sur papier rouge, rehaussés de blanc pur, peuvent être rattachés, tout en demeurant aux inconnus, à l'école de Francfort du milieu du XVIe siècle, au temps où florissaient les Virgile Solis et les Jost Amman; même il ne serait pas impossible qu'ils fussent de la main de ce dernier, qui était, comme on sait, un très-élégant et très-fertile dessinateur.

M. Benvignat a eu quelque raison de restituer, sur les cadres eux-mêmes, à Hans Hopfer, les huit figures d'Apôtres que le catalogue ne craint pas d'honorer du nom d'Holbein; pesantes images, rudement tracées à la plume sur papier vert et chargées de bistre. Elles portent le monogramme H. H. et la date de 1518. Il serait à désirer qu'une rectification fût faite aussi pour un très-lourd dessin, *La Mort poursuivant une jeune fille*, à la plume, rehaussé de hachures blanches, récemment acquis et signé du même H. H., avec la date de 1527. Il n'est peut-être pas d'Hopfer, mais il n'est certainement pas du grand peintre de Bâle,

surtout à cette date. En 1527, Holbein était en Angleterre et dans toute la plénitude de son merveilleux talent.

Les deux dessins de Martin Schœn sont apocryphes; tout au plus peut-on y voir des copies ou des imitations de sa manière. L'*Adoration des mages*, n° 198, n'est point non plus d'Albert Durer; je suis, à cet égard, complétement de l'avis de M. Waagen. Mais le *Portrait d'homme*, que nous reproduisons ici, au crayon d'argent sur papier blanc préparé, est un véritable chef-d'œuvre et certainement l'une des perles de la collection. Il doit avoir été fait en Italie, où Wicar l'a recueilli. Quoique cette vivante figure ne soit exprimée que par quelques traits, linéaments à demi effacés, sa valeur la place au rang des plus beaux dessins de Durer, qui en a laissé tant de si beaux. Le meilleur de l'art allemand est tout entier dans ces superbes dessins, conservés aujourd'hui au Louvre, au Cabinet des estampes, au British Museum et surtout dans l'*Albertina* à Vienne, ainsi que dans le cabinet de M. Hulot, à Paris, qui fut l'heureux acquéreur de la célèbre collection Pozzoni.

Écoles flamande et hollandaise. — Ici la pauvreté est complète. A peine peut-on citer : — un dessin à la plume, le *Christ mort enlevé par des anges*, de Van Dyck, et une grande *Tête de satyre* au crayon rouge, de Jordaens, donnés par M. Benvignat; un très-beau dessin à la plume de Lucas de Leyde; une feuille de croquis attribuée à Van Ostade et qui n'est certainement pas de lui; sous le n° 1237, une aquarelle portée aux inconnus, *Un ange apportant du ciel la nourriture au prophète Habacuc*, qui me semble fort être dans la manière de Goltzius; enfin un grand portrait d'homme à la plume qui attire les regards de tous les visiteurs par la façon magistrale et presque violente dont le trait de plume s'y étale et en accuse les contours. Sur une table, éclairé par la lueur brutale d'une chandelle, un homme, portant la moustache à la mode du temps et coiffé d'un vaste chapeau, est accoudé. Auprès de lui, on voit une écritoire et une feuille de papier sur laquelle on peut nettement distinguer un dessin de paysage. Le catalogue me paraît s'avancer bien imprudemment en le donnant pour le portrait de Gérard Honthorst par Rembrandt. En dépit de l'effet de chandelle, il est douteux qu'il représente Honthorst, puisque le dessin qu'il tient à la main est un dessin de paysage; il est plus douteux encore qu'il soit de la main de

Rembrandt. Si la première impression rappelle les effets prodigieux et si simplement obtenus des plumes de Rembrandt, les yeux tout ronds et sans vie, le caractère insignifiant du visage, ne permettent pas de lui reconnaître une aussi noble paternité.

École française. — Wicar ne recherchait pas les dessins français. En dehors de l'admirable esquisse des *Horaces* faite à Rome par David, — les autres dessins de David ayant été donnés en grande partie par le peintre Souchon, — en dehors de ses propres études, on peut dire qu'il n'en possédait pas dans sa collection. Le grand Poussin s'y rencontre à un titre bien plus italien que français. Tous les dessins qui comblent cette lacune du musée Wicar, — et ils sont déjà fort nombreux, — proviennent d'acquisitions et de donations postérieures.

J'ai nommé Nicolas Poussin. C'est un véritable titre de noblesse pour un cabinet que de posséder quelques épaves des portefeuilles du grand artiste. Il est au nombre, infiniment rare, de ceux dont la pensée revêtait du premier jet sa forme la plus noble et la plus saisissante. Après les dessins de Raphaël il n'en est point de plus beaux, pour l'invention et pour le style, que ceux du Poussin. M. His de la Salle en possède d'admirables, ainsi que le duc d'Aumale, qui les tient de M. Reiset; le Louvre, dans ce sens, dessins et peintures, est d'une richesse qui défie toute comparaison. Il s'en trouve six inscrits au catalogue du musée Wicar : deux seulement sont indiscutables, les n°s 667 et 668.

667. — Danse de satyres et Sacrifice a Bacchus. — Paysage animé de figures, fait d'un léger trait de plume, avec les grandes touches de bistre caractéristiques. Composition charmante et libre, avivée de ce souffle antique qui est l'inimitable originalité du Poussin. Le mouvement de la jeune bacchante est exquis de grâce et de naturel.

668. — Esquisse pour le Massacre des Innocents. — Dessin à la plume très-important et de la plus grande beauté. C'est la première pensée d'un tableau qui appartient actuellement au duc d'Aumale et qui a été gravé par Martola. On se souvient de l'effet que cette magnifique composition, dont les figures sont d'une grandeur inusitée dans l'œuvre du maître, produisit à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains. On remarqua, et notre ami Mantz l'a dit ici en termes excellents, l'extrême énergie d'expression et la furie de mouvement qui anime le soldat du premier

plan. Cette furie est entière dans le dessin du musée Wicar; l'énergie et le pathétique du groupe principal y sont plus superbes encore. Il y a dans cette petite esquisse à la plume, d'une exécution presque violente, une flamme de vie, de passion et de vérité incomparable. Il présente d'intéressantes différences avec la composition peinte. Dans le dessin,

ESQUISSE DU MASSACRE DES INNOCENTS, PAR LE POUSSIN.

(Dessin du Musée Wicar).

l'enfant a les pieds en avant; ce qui donne une ligne moins heureuse au groupe. Ce dessin est l'un des plus beaux du Poussin.

669. — La Vierge assise tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. — Dans un paysage. Dessin à la sanguine qui n'est certainement pas du Poussin, mais qui pourrait être du Pésarèse.

670. — Figure de femme drapée et appuyée. Répétée deux fois. Trait de plume relevé d'encre de Chine. Dessin médiocre qui ne peut être de lui.

671. — Figure d'homme à mi-corps et accoudé. Dessin au crayon rouge, très-ressenti, très-cherché et fort habile ; très-probablement de Simon Vouet ou de son école. Mais on ne peut en aucune façon le laisser au Poussin.

672. — Sous ce numéro se trouve une feuille couverte de figures et de croquis, d'un style noble et élevé. Dessin pour un sujet mythologique. Il pourrait être de Poussin, mais cela est douteux ; il se rapproche davantage de la manière de Jacques Stella, son ami et son imitateur. Le trait est moins calme et moins simple, le modelé plus détaillé.

Le *Portrait de femme* récemment acquis comme étant de l'un des Clouet, à la pierre noire, avec un léger frottis de rouge sur les lèvres et sur les joues, est fort joli. C'est l'image de quelque princesse de la cour de Charles IX ou de Henri III, délicate et « gorgiasement atournée », avec je ne sais quoi de froid et de doucement cruel dans les lignes du visage qui trahit la race des Valois. Il me semble postérieur à François Clouet ; il est tout au moins de la fin de sa vie, vers 1570, et d'un style dont l'élégance raffinée rappelle peu la manière sobre et serrée de Clouet.

Notons encore, dans le XVIIe siècle français, une tête de femme, au crayon noir sur papier bleu, attribuée à l'un des Lenain (?) ; un grand dessin à la plume et lavé, esquisse pour un *Massacre des Innocents*, signé S. Bourdon ; un portrait de femme, au crayon noir et rouge, fatigué, par Dumonstier ; et une douzaine de dessins à la plume que le catalogue, sur la foi de Wicar, met au compte de Callot, et pour quelques-uns desquels je ferai de sérieuses réserves. Le n° 66, *Un homme assis*, et surtout le n° 74, *Un gueux éclopé*, qui a toute la verve spirituelle et incisive de ses plus charmantes eaux-fortes, avec ce travail si caractéristique et si personnel de l'outil, sont bien de Callot. Le n° 62, *La Mort sur un cheval au galop*, est très-probablement de La Belle, à moins qu'il ne soit une réplique de sa gravure, et pourrait se joindre au *Combat naval*, n° 372, d'une plume si délicate et si leste. Les autres dessins, beaucoup plus faibles, mous et incertains de facture, ne sont que des copies ou des imitations des eaux-fortes de Callot. Le Louvre, qui accuse soixante-deux dessins de Callot dans son inventaire, n'en expose pas un seul. Il serait cependant fort intéressant d'établir une comparaison.

Dans le XVIIIe siècle nous trouvons d'abord une grande et coquette sépia, portrait sur nature d'une jeune femme en camail de soie noire, la mouche sur la joue, par Leprince et datée de 1762, et trois petites marines, à la plume rehaussée de sépia sur papier blanc, n°s 1138, 1140 et 1412, portées aux inconnus, et qui sont positivement d'Adrien Man-

glard, un aimable mariniste français, du commencement du siècle dernier, qui passa la plus grande partie de sa vie à Rome, ce qui explique la présence de ces dessins dans la collection de Wicar. Ils sont charmants et fort précieux, presque aussi fins que les lumineuses et exquises croquades de Guillaume van de Velde. Dans le n° 1140, qui est un petit bijou, quelques balancelles, à la voile aiguë et recourbée, dorment, comme les mouettes après un long voyage, sur la surface unie et miroi-

ESQUISSE POUR LA MORT DE SOCRATE, PAR DAVID.

(Dessin du Musée Wicar).

tante d'un golfe; il y a là, dans ces quelques touches de sépia, comme un délicieux souvenir de la côte napolitaine.

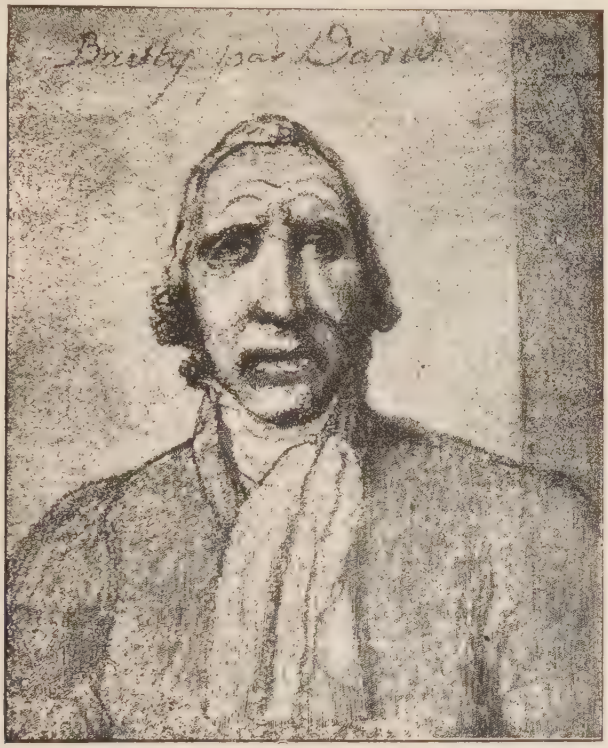
Nous trouvons encore : — de François Watteau, du Watteau de Lille, sept sanguines vives et lestement troussées, dans un sentiment de réalité satirique très-amusant, et un portrait au crayon noir de l'artiste par lui-même, donnés par M. Wattiez en 1855, plus quatre dessins à la plume, lavés au bistre, en pendant, donnés par M. Louis Lenglart. Ces dessins ont tout le charme piquant de ses peintures; il y a notamment un certain *Triomphe de Bacchus* qui est le plus joli dessin de boudoir qui se puisse trouver. — D'Hubert Robert, quelques croquis de types

romains, au crayon noir avivé de sanguine, une vue de la cour intérieure du palais Pitti, avec sa rude architecture en bossage, sa fontaine et les terrasses de Bopoli. — Puis des ruines antiques, au crayon relevé d'aquarelle, de Pérignon (1779); quatre jolies vues de Rome de Nicoll, dont celles du *Ponte-Rotto* et de la *Fortune virile*, cette exquise merveille de l'art ionique, et un paysage de Jean Pillement. — Enfin, de Greuze, une tête d'enfant, un homme drapé, à la sanguine, et deux grandes sépias, esquisses, entièrement faites au pinceau, du plus vigoureux effet, supérieures même dans leur jet naïf et prime-sautier aux peintures, des deux célèbres Greuze de la collection de Louis XVIII : la *Malédiction paternelle* et le *Fils puni*. Il y a quelques différences dans la composition qui sont tout à l'avantage des dessins.

L'école « académique et révolutionnaire » est noblement représentée par une très-nombreuse suite de dessins de David, — soixante et un, — et deux lettres autographes adressées par lui au peintre Dupré. Sauf cinq ou six d'entre eux, plus finis, comme les portraits de Danton et de Bailly, et l'esquisse de *Céphale et Procris*, donnée par M. Gatteaux en 1865, ou d'une grande importance pour la composition, comme le *Serment des Horaces*, grand dessin à la plume et au crayon estompé, et la première pensée de la *Mort de Socrate*, la plupart ne sont que de légers croquis au crayon, informes peut-être, au premier abord, et pour l'observateur superficiel, mais qui donnent en quelques traits concis et fermes de bien précieux renseignements sur les transformations et les tâtonnements de la pensée de l'artiste. Le plus grand nombre, une trentaine environ, exécutés pour le *Léonidas aux Thermopyles*, forment une réunion du plus vif intérêt; elle n'a de comparable que la suite des dessins du Louvre, ou les portefeuilles, plus riches encore, qui se trouvent chez M. Louis David, le digne héritier de son oncle.

Le dessin du *Serment des Horaces* fut fait à Rome. Il porte la signature L. David inv. 1782. Il a toute l'importance d'une esquisse peinte, mais il diffère quelque peu du tableau, plus particulièrement dans le groupe des femmes et dans l'architecture. La facture en est un peu lourde. David n'avait point encore cette grande manière de dessiner, si limpide et si sûre, qu'il acquit plus tard et que l'on retrouve ici, par exemple, dans le superbe dessin au trait de la *Mort de Socrate*. Comme dans tous les dessins où David cherchait encore la composition, les figures sont entièrement nues, point encore drapées; c'est dire que le contour en est d'une justesse et d'une fermeté remarquables. Le groupe pensif, les personnages qui fuient sous la voûte de l'escalier, celui qui détourne la tête, y sont déjà indiqués; mais il ne reste rien d'exacte-

ment semblable à ce premier trait dans la composition peinte, sauf peut-être un ou deux personnages secondaires. De ce tâtonnement préparatoire il a su tirer la mise en scène éloquente et sublime que l'on sait. De cette page d'histoire que le génie de Platon a revêtue d'une poésie immortelle, sa main a fait une œuvre plastique d'une haute valeur. Si la peinture, commandée par M. de Trudaine, nous paraît être des moins



BAILLY, PAR DAVID.

(Dessin du Musée Wicar.)

bonnes de l'artiste, en tant que peinture, la composition est de la plus grande beauté et bien digne du sujet qui l'a inspiré.

Dans le dessin, David avait donné à sa pensée une forme absolument différente de celle qu'il adopta définitivement dans la peinture. Il s'arrête d'abord à une composition en longueur, plus disséminée ; il choisit dans le début du drame le court moment pendant lequel Xantippe reste auprès de Socrate, remplissant l'air de ses cris et de ses sanglots. On voit en effet auprès de lui une figure de femme affaissée qui n'est autre que celle

de sa femme Xantippe. Dans la peinture nous le voyons, au contraire, se fixer avec juste raison à cet instant plein d'une grave émotion pendant lequel Socrate, tenant en sa main la coupe de bronze, s'apprête à mourir. Au fond, Xantippe s'éloigne et remonte les marches de l'escalier.

Les deux petits portraits de *Danton* et de *Bailly*, le premier de profil et le second de face, crayonnés sur nature, sans doute pendant une séance de la Convention, sont tout à fait précieux par leur accent caractéristique de sincérité. Je ne crois pas qu'il existe d'image plus certaine et plus vraie de ces deux grandes figures de la Révolution. Le masque de Danton, avec son nez proéminent et camard, avec sa bouche lippue, est violent et bestial; je dirai même qu'il n'a point la force éloquente qu'on aime à lui supposer. Celui de Bailly, pauvre et sans relief, allongé en pain de sucre, est curieusement laid, mais d'une laideur honnête et bonne, peut-être exagérée par l'artiste; il exprime bien ce mélange d'obstination étroite et de vertu incorruptible, qui en ont fait l'un des hommes les plus austères et les plus stoïques de son temps.

Les deux lettres de David qui accompagnent les croquis au crayon d'une tête d'Achille et d'une tête d'Homère, au recto et au verso de la même feuille, sont fort curieuses, avec une saveur de style toute familière et tout intime. Elles sont adressées à « son bon ami Dupré », Louis Dupré le peintre, élève de David, qui se trouvait alors à Rome, entre les années 1812 et 1819. David lui donne quelques conseils au sujet d'une composition que Dupré exécutait à cette époque et qui paraît assez importante, d'après les termes de la lettre. Il lui annonce même dans la seconde lettre, qui accompagne la tête d'Achille, l'envoi prochain de deux croquis pour ce tableau. Je ne puis que signaler ici ces deux lettres, on les trouvera *in extenso* dans le deuxième volume des *Nouvelles Archives de l'Art français*, avec les notes et éclaircissements que j'y ai ajoutés.

Un digne pendant du dessin des *Horaces* et qui en rappelle singulièrement l'emphase romaine et la vigueur dramatique, est l'esquisse au crayon estompé du *Marius à Minturnes* de Drouais, l'élève préféré de David. Drouais, qui avait largement coopéré au tableau des *Horaces*, exécuta peu après, à Rome et sous l'influence du même sentiment, le *Marius*, dont le succès éclatant plaça pour un temps, dans l'opinion, l'élève au même rang que le maître. Le dessin du musée Wicar, très-rapidement tracé, d'un crayon gras et noir, est d'un grand effet. Les dessins de Drouais, qui mourut jeune, sont fort rares; le Louvre n'en possède qu'un et il n'est point exposé.

Les deux beaux dessins de Louis Boilly, pour le tableau d'*Isabey dans son atelier*, se trouvent au musée de peinture; j'en ai parlé à propos de ses tableaux. Ils ne font point suffisamment connaître le côté d'observation humoristique et finement réaliste qui apparaît d'une façon si caractérisée dans le *Marat* et dans les *Portraits d'artistes*. Le meilleur Boilly, le Boilly piquant, original, toujours exact et sincère, curieux du costume à la mode et courtisan de l'anecdote du jour, est tout entier dans une amusante pochade à l'encre de Chine, décidée et ferme, d'une touche excellente et enlevée de premier jet, représentant l'*Intérieur d'un corps de garde*. C'est peu de chose, simplement un groupe de sans-culottes avinés, jouant aux cartes à la lueur vacillante d'une chandelle, mais ce peu de chose est surprenant d'effet. Quel aimable artiste que ce Boilly! quel vrai tempérament de peintre et comme il mériterait d'être mieux connu!

Les dessins de Wicar valent infiniment mieux que ses peintures. Dans les cent trente, qui proviennent la plupart de son legs, il en est quelques-uns de fort remarquables. La facture en est toujours très-pure et très-habile. Wicar, peintre médiocre, était un dessinateur d'un vrai mérite; le crayon à la main, il avait une facilité, une sûreté, une rapidité sans égales. La *Galerie de Florence* témoigne assez de cette facilité. Bien plus, dans ses compositions originales, comme dans le beau dessin sur papier vert du *Coriolan partant en exil*, ou mieux, comme dans celui d'*Électre*, apparaît une noblesse de style qu'on est surpris de ne pas retrouver dans ses toiles.

Au nombre de ces dessins se trouve une lettre de Bonaparte, adressée à Wicar, le 22 prairial, an IV, du quartier génénal de Milan. Elle est curieuse dans son laconisme incorrect :

« *J'ai reçu votre lettre du 9 prairial, je n'ay point reçu les esquisses que vous m'y annonciez. Je vous engage à continuer d'occuper votre talent d'objets digne de l'homme qui pense.* »

« *Je serai toujours fort aise de pouvoir vous être bon à quelque chose.* »

BONAPARTE.

Sont encore à noter, du même temps, deux croquis de Géricault, dont l'un est une indication grandiose de l'homme nu étendu au premier plan du *Radeau de la Méduse*, et un autre dessin à la plume, représentant une femme, à la physionomie énergique, aux formes presque viriles et accentuées à grands traits, qui fait baigner un enfant dans le courant

d'un ruisseau. Ce groupe est d'un très-beau caractère et je n'hésite pas à l'attribuer à Géricault. Je citerai aussi cinq dessins de médailles par Chaudet, dont une pour l'entrée de Napoléon à Vienne et à Presbourg; un Abel de Pujol, un Forbin et quatre dessins de Moitte, le sculpteur. L'un de ces derniers, à la plume relevé de sépia, a été fait pour être gravé et pour encadrer dans un grand cartouche, de style néo-romain, la réponse du Roi au marquis de La Fayette et aux députations de toutes les gardes nationales du royaume, le 13 juillet 1790; réponse digne et triste, vain effort de conciliation qui fut emporté, comme un feu de paille, dans la tourmente révolutionnaire.

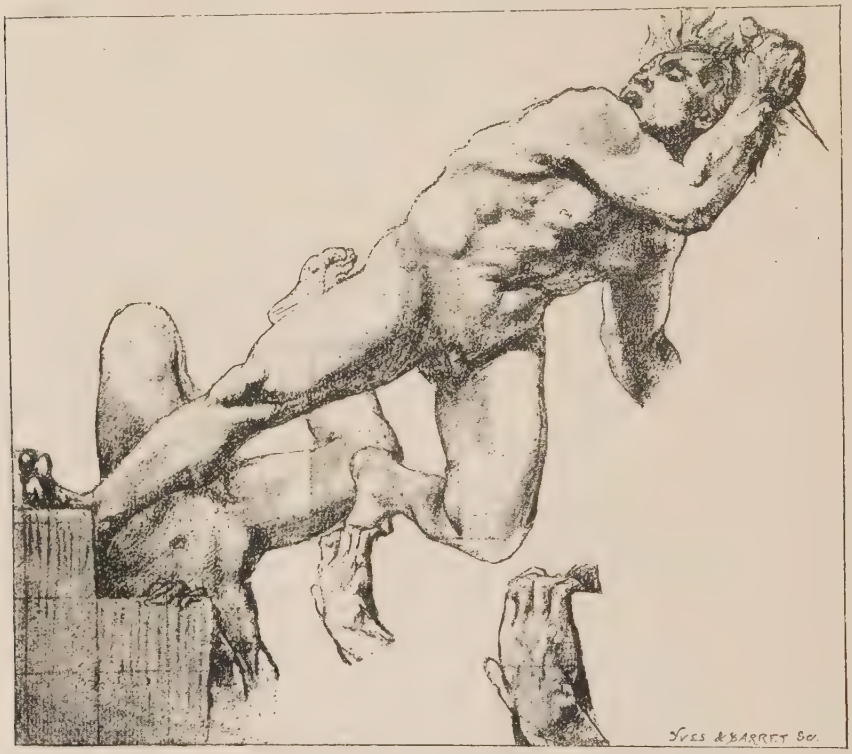
Depuis quelques années, le musée Wicar s'est notablement augmenté dans le sens de l'école contemporaine. Il possède déjà un assez grand nombre de morceaux intéressants : — un croquis de paysage à la sépia, de Théodore Rousseau; — une étude d'arbres, à la plume, très-serrée, et deux paysages à l'aquarelle, dont une vue charmante du chemin d'Albano à Castel-Gandolfo, de Français; — une *Bernoise* par Raffet; — des chevaux et des moutons par Troyon; — un pastel de Flers; — deux fusains crépusculaires de Corot, et un autre, *Berger rentrant ses moutons à travers un bois*, de Charles Jacque; — un grand dessin de Pradier, pour un bas-relief, d'un style médiocre; — trois esquisses au crayon de la figure de Moïse et deux études de femme pour Saint-Germain-des-Prés, par Flandrin; — une aquarelle par M. Charles Batteur, architecte, d'après le vestibule de Saint-Marc, d'une grande exactitude et d'une remarquable chaleur de ton; — deux cartons, l'un d'Hamon, l'*Amour visitant la Pauvreté*, l'autre, une étude de jeune fille assise, de grandeur naturelle et demi-nue, d'Amaury-Duval; — et enfin, d'Eugène Delacroix, un joli *Héron*, à l'aquarelle, et une superbe esquisse à la plume de la *Rébecca enlevée par Boisguilbert*.

Ingres est peut-être plus admirable encore dans ses dessins que dans ses peintures. Ils sont l'honneur de l'art français; par eux surtout, Ingres s'est mis au niveau des plus grands artistes. Ce qu'il y a d'absolument supérieur et de vraiment personnel dans le tempérament du maître, si épris du style et de la perfection de la forme, si préoccupé de la noblesse de l'idée, si nourri d'exemples classiques, si chercheur, si exigeant pour lui-même, si méticuleux dans l'exécution définitive, et ce que nous indiquent d'une façon merveilleusement éloquente ses dessins, c'est cet enthousiasme pour la nature, cet amour du vrai, ce souci constant du modèle, ce don de voir juste et de rendre du premier jet, avec une autorité magistrale, ce que son œil a vu, ce que son âme a senti. Mettez-le avec un crayon devant la nature, il n'a point de défaillances, il reste

INTÉRIEUR DE CORPS DE GARDE, PAR LOUIS BOILLY.

(Dessin du Musée Wicar)

constamment admirable; on n'en pourrait dire autant lorsqu'il manie le pinceau. Tout le monde a vu les incomparables crayons de son exposition posthume. C'est donc une fortune pour le musée Wicar d'avoir pu ajouter à ses Raphaël, à ses André del Sarte, à ses David, quatre superbes dessins d'Ingres, fortune d'autant plus rare qu'il n'y en aura plus désormais qu'un nombre fort restreint dans la circulation. On sait, en effet,



L'ANARCHIE, PAR INGRES.

(Étude au crayon pour le plafond de l'Hôtel de Ville.)

que la presque totalité de ses portefeuilles a été léguée par lui à la ville de Montauban et que la collection unique, formée par M. Gatteaux pour le Louvre, a été anéantie par les incendiaires de la Commune.

1. — Figure d'ange agenouillée et drapée, au fusain relevé de blanc, pour le *Vœu de Louis XIII*.

2. — Superbe étude de draperie pour la *Vierge à l'hostie*.

3. — Deux figures d'hommes nus, au crayon noir, pour le grand plafond de l'Hôtel de Ville, l'*Apothéose de Napoléon Ier*, œuvre contes-

table dans laquelle il y avait quelques très-beaux morceaux, comme la figure de l'*Anarchie*. L'un de ces deux crayons en est précisément l'esquisse d'après le modèle. On ne peut rien imaginer de plus mâle et de plus ferme. Dessin doublement précieux puisque la peinture a péri dans l'incendie de l'Hôtel de Ville avec le salon de la Paix d'Eugène Delacroix.

4. — Grande miniature sur vélin, sorte d'esquisse très-poussée, à l'aquarelle, de l'*Apothéose d'Homère*. Ce merveilleux dessin, qui a toute l'importance d'une peinture et qui n'a pas été acheté moins de 3,000 francs à Paris, il y a quelques années, est l'une des perles du musée Wicar. C'est un lavis transparent, qui couvre à peine le trait de crayon, très-clair de ton, très-doux et d'un faire extrêmement délicat. Le coloris, comme amorti, est plus fondu, plus harmonieux que dans la peinture; les silhouettes sont d'une douceur plus attique, la pensée elle-même est peut-être plus limpide; mieux encore que dans le tableau, la pléiade élyséenne de ces âmes augustes, qui forment un divin concert autour de la figure d'Homère, semble détachée d'une fresque athénienne. Il convient cependant de remarquer que l'équilibre et la sublime majesté de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, devenues plus tard le point culminant du tableau, sont encore à trouver. La composition est encadrée d'une bordure et soutenue par une large frise qui n'ont point été exécutées, et avec raison. M. Benvignat a conquis là, avec une décision qu'on ne saurait trop louer, un dessin du plus grand prix et du plus haut intérêt.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)

L'IMAGERIE SATIRIQUE EN HOLLANDE

AU XVIIIe SIÈCLE

I.

On trouve chez les libraires qui font commerce d'anciens livres un in-folio assez volumineux, contenant la collection d'images symboliques et satiriques publiées en Hollande sur la grandeur et la décadence de Law et de son système [1].

Des officines d'Amsterdam furent lancés, presque chaque jour, pendant le court espace du triomphe du financier écossais, des pamphlets, des caricatures, des chansons qui, par leur grand nombre, peuvent être comparés au déluge des *Mazarinades*.

La débâcle arrive. La rue du Mississipi reprend son nom vulgaire de Quincampoix, et il semble que ce cataclysme financier, qui a ruiné tant de gens, doive rentrer dans la classe des grands bouleversements de la nature ou des secousses sociales qu'on croirait devoir anéantir une nation et que la nation, quoique fort éprouvée, oublie six mois après ; mais les marchands d'estampes hollandais se trouvaient à la tête de planches et d'un amas considérable d'exemplaires qui manquaient d'actualité. La chute du système, le départ de Law, avaient été trop rapides pour les imagiers; leurs placards satiriques ne comportaient guère plus de valeur que les actions de l'Écossais.

1. Le véritable titre bibliographique est : *Het groot Tafereel der Dwasheit*, c'est-à-dire : *Le grand tableau des dupes ruinées par les actions des sociétés financières véreuses en France, Angleterre et les Pays-Bas, en 1720.* Imprimé à l'usage de la postérité. s. l. (Hollande), 1720, in-fol.

En gens pratiques, de ce « bouillon » — c'est le mot consacré — empilé dans leurs magasins, les marchands hollandais imaginèrent de faire relier les diverses estampes parues au jour le jour et de donner à cet ensemble un caractère fixe et historique, sans s'inquiéter si telle feuille avait la dimension du volume, si elle n'était pas trop petite ou trop large. C'est pourquoi il en arrive de même que pour les *Illustres Proverbes* de Lagniet, dont la collection, presque toujours incomplète, fait le désespoir des iconophiles. Quelques-unes des feuilles volantes des deux publications avaient plus répondu que d'autres, lors de leur mise en vente, à la malice des acheteurs et n'existaient qu'à petit nombre ; quelques autres étaient épuisées. Par suite, un grand nombre d'exemplaires du *Tafereel der Dwasheit* devint forcément incomplet.

Sans s'arrêter à ce détail bibliographique, il n'en reste pas moins dans cette agrégation factice de planches, dues à divers burins, une source abondante et satirique qui jaillit, non pas toutefois pour arroser l'entreprise de Law.

En tête du volume se trouve habituellement le portrait du financier en costume de grand apparat avec la légende :

Mre Jean Law, conseiller du Roy en tous ses conseils,
contrôleur général des Finances en 1720.

Et au-dessous ces vers :

« Sous l'Auguste et Sage Régence
D'un Prince aymant la bonne foy,
Law, consommé dans l'art de régir la Finance,
Trouve l'art d'enrichir les sujets et le Roy. »

Il est vrai qu'à quelques pages plus loin, le correctif à ce portrait officiel est un cadre supporté d'un côté par un singe grimaçant, de l'autre par un loup dévorant un agneau, lesquels symboles entourent l'image de l'Écossais.

J'essaierai de tenir la balance égale entre ces deux natures de représentations ; la parodie dans l'art ne peut être étudiée sainement qu'à la condition de regarder l'autre face du miroir, celle qui ne grossit ni ne déforme les événements ou les individus, et réfléchit leur image avec calme et exactitude.

Law, quoique dans sa jeunesse il se fût laissé entraîner à une existence de plaisirs, n'était pas le premier venu. Il descendait de la célèbre maison écossaise des Argyle. Poussé par l'étude des problèmes finan-

ciers, il avait voyagé et, pendant un premier séjour en Hollande, il était entré en qualité de commis chez le résident anglais, afin de se rendre compte de près des mécanismes et des rouages de la banque d'Amsterdam.

Les brochures, les divers exposés de son système, font aujourd'hui partie de la bibliothèque consacrée à l'économie politique; ce n'est pas tout à fait un aventurier, c'est un économiste aventureux.

PORTRAIT DE LAW,
D'APRÈS UNE PLANCHE DU « HET GROOT TAFEREEL DER DWASHEIT ».

Parti de ce point que l'abondance du numéraire est la principale source de la prospérité des nations, Law, considérant que les monnaies n'ont qu'une valeur conventionnelle, y suppléait par le crédit, faisait racheter tout le numéraire par un vaste établissement de banque, émettait pour une valeur triple ou quadruple de billets et croyait augmenter ainsi, dans une égale proportion, la richesse publique; mais l'erreur était de s'imaginer que l'augmentation du numéraire ou du papier-monnaie est une source de prospérité pour les nations. Le numéraire n'est qu'un équivalent servant à procurer toutes choses par échange; si les objets ne se multiplient pas en même temps que les monnaies, les prix s'élèvent sans que la richesse s'accroisse.

Le parlement d'Écosse le comprit et refusa la mise en pratique de cette utopie. Elle n'obtint pas plus de succès en Angleterre.

D'Argenson trouva l'homme dangereux; le lieutenant de police flairait l'utopiste aventureux, et, quoique ce dernier menât grand train à Paris, il lui ordonna de quitter la capitale.

Law parcourut alors l'Italie, l'Allemagne, l'Autriche, espérant trouver dans des embarras financiers quelques gouvernements qui lui permissent de mettre en pratique son système, jusque-là purement théorique. Il trouva le duc de Savoie, Victor-Amédée, qui l'écouta et dont la réponse est restée historique : — « Monsieur, je ne suis pas assez riche pour me ruiner ».

Louis XIV n'avait pas voulu souscrire aux projets de Law, dont le principal tort, à ses yeux, était d'appartenir à la religion protestante. Ce fut pourtant à Louis XIV que la France dut d'en être réduite aux fâcheuses expérimentations de l'Écossais.

En montant sur le trône, le Régent constatait dans les finances une dette de deux milliards quatre cent douze millions. Cette dette payait le Siècle de Louis XIV.

Law, ayant reparu après la mort du Roi, sembla le seul homme qui pût débarrasser la France de cette dette, quoique le Comité des finances lui fût hostile, quoique le Parlement rendît en 1718 un arrêt par lequel il défendait aux dépositaires de deniers publics de recevoir les billets de la banque générale; mais le *système* patronné par le Régent devait triompher. Law fut nommé Contrôleur général des finances du royaume. Il obtint l'exil du chancelier d'Aguesseau, l'exil à Pontoise d'un parlement raisonneur et rebelle à ses dangereuses illusions.

Ce fut alors que l'éruption éclata dans toute sa force. Les nations ont besoin, paraît-il, de ces petites véroles qui les abattent ou les relèvent. Ce fut une de ces maladies de trois mois qui, grâce à son intensité, sauva le malade.

Une des planches du *Tafereel der Dwasheit* invoque à juste titre le souvenir d'Érasme, du sage Érasme. C'est en effet l'image de l'auteur de la *Folie* qui devrait être placée au frontispice d'un tel recueil.

Voltaire n'avait alors que vingt-six ans. Il eût été donné au conteur de l'histoire de *l'Homme aux quarante écus* de dire son mot sur la pluie d'actions qui transforma en Danaé chaque *actionniste*. Car tel fut le nom que nous avons eu le tort de changer depuis en celui plus raisonnable d'*actionnaire*, sans que le titre ait prémuni les gens contre les hausses et les baisses ruineuses provoquées par des opérateurs trop habiles en finances.

Au début, les actions de la banque de Law atteignirent quarante fois leur capital.

Cette roue de fortune, dont chaque tour a toujours amassé tant d'êtres crédules, tant d'êtres qui permettent au hasard de plonger dans leur bourse et qui la ferment hermétiquement au malheur, devenait l'en-

seigne d'une loterie colossale aux bénéfices de laquelle tous, du plus petit au plus grand, semblaient appelés.

Le 28 janvier 1720 fut proclamé le cours forcé des billets. Des arrêtés sévères étaient rendus contre les particuliers qui conservaient chez eux plus de cinq cents livres d'espèces. Ces mesures révolutionnaires ne paraissent rien à côté de la défense de porter pour sa toilette des diamants, des perles et des pierres précieuses.

Les utopistes, les réformateurs, qui ne s'occupent pas de la femme

D'APRÈS UNE PLANCHE DU « HET GROOT TAFEREEL DER DWASHEIT ».

sont naïfs. Qui sait si la femme, privée de ses moyens de parure, ne joua pas un grand rôle dans la chute de Law, et si elle ne précipita pas la débâcle du système?

II.

Ce fut en Hollande, un pays de libres penseurs, de réfugiés, d'exilés par l'édit de Nantes, de gazetiers hardis, qu'à défaut d'Érasme et de Voltaire, des dessinateurs de divers pays furent appelés pour peindre la déroute de Law. Rarement on vit un pareil déluge de caricatures. Non pas qu'elles brillassent par la qualité. La quantité dominait.

Un grand nombre de crayons furent employés pour cette besogne; mais s'il y en eut de français comme l'attestent quelques signatures, la majorité des dessinateurs étaient Hollandais, d'où en général la lour-

deur du dessin, l'apathique répétition des mêmes motifs, la grossièreté de certaines scènes.

Quoi qu'il en soit, on assiste à une trombe de papiers, à une nuée d'actions qui obscurcit le ciel, aussi épaisse et désolante qu'une invasion de sauterelles dans les pays orientaux. L'ensemble de ces images représente assez bien l'incendie d'une maison de banque, les registres passant de main en main, les papiers voltigeant au-dessus des toits, les liasses de billets lancées par les fenêtres, et dans la rue les gens se ruant les uns sur les autres, levant les mains en l'air pour attraper quelques précieux chiffons à demi consumés.

Le décor prêtait encore au drame. Dans cette sale petite rue Quincampoix, que les hasards de l'édilité parisienne ont conservée, se tenait la Fortune. L'or entassé dans une ruelle boueuse. Des richesses incalculables au fond de taudis. — La finance semblait, à cette époque, se plaire à de semblables contrastes; elle aimait les origines viles.

Éloignés du théâtre des événements, les Hollandais ne pouvaient en subir la dévorante attraction. Les poussées avides de la rue Quincampoix n'avaient nulle action sur ces esprits flegmatiques, sur ces négociants qui ne deviennent entreprenants qu'après avoir longuement réfléchi. Sans doute les Néerlandais comprennent la puissance de la richesse; mais pour conquérir l'or, le commerce hollandais employait des bras, se servait de marins expérimentés et ne se laissait pas troubler par les tours de roue vertigineux d'une loterie fallacieuse.

Mais je veux procéder méthodiquement, feuilleter le *Tafereel der Dwasheit* par ordre et donner une nomenclature des détails satiriques qui se pressaient sous les burins des graveurs; après quoi j'examinerai les quelques planches qui méritent une certaine attention.

Pour prologue qu'on s'imagine une série d'images sur les scènes actuelles de la Bourse; la foule pressée, les groupes confiants jouant à la hausse, les incrédules à la baisse, l'agitation de toutes ces fourmis en face d'une valeur tentante, les remisiers ramassant les miettes qui s'échappent de la demande et de l'achat, les gros bonnets de la banque semant des nouvelles à sensation, fausses ou vraies suivant leurs intérêts, les gogos recueillant les paroles de ces gens si bien informés, les commissaires-priseurs de ce temple, les agents de change s'agitant, hurlant, pour faire connaître le cours nouveau des actions; enfin le public des galeries assourdi, troublé, ouvrant les yeux, tendant l'oreille et ne comprenant rien à ces gestes, à ce tumulte. Telle est à peu près l'idée que donnent du lancement du *système* les premières planches hollandaises.

L'épilogue est plus nettement indiqué. Les agents de la compagnie de Law sont réunis autour d'une table sous une tente qui n'est autre qu'un immense bonnet de fou. Ainsi qu'il arrive souvent dans les caricatures, ce motif n'était pas neuf et avait déjà été employé en Hollande[1]; mais il retrouvait son actualité dans les circonstances actuelles, et l'immense bonnet de fou caractérisait parfaitement et les inventeurs du système et ses nombreux sectateurs.

J'ai dit que certaines des pièces gravées du recueil hollandais étaient françaises; elles ne témoignent pas de la lucidité nationale habituelle. A prendre pour exemple la *Fortune des actions*, dessinée par Bernard Picart, on a affaire à l'allégorie à outrance, avec les mauvais côtés d'Hogarth, de Diderot et du XVIIIe siècle raisonneur. Si la planche est destinée à châtier les partisans de Law, la légende constitue un autre châtiment non prévu par l'éditeur, celui d'ennuyer mortellement ceux qui veulent avoir la clef du drame. La voici :

« La FORTUNE DES ACTIONS sur son char conduit par la FOLIE, qui est assez reconnaissable par ses attributs ordinaires et par son ample jupe de baleine, qui est aussi une folie du temps. Ce char est tiré par les principales compagnies qui ont donné naissance à ce négoce pernicieux, comme le Mississipi avec une jambe de bois, le Sud avec une jambe bandée et un emplâtre sur l'autre, la Banque d'Angleterre foulant aux pieds un serpent, la compagnie du West, celle d'Assurance et celle des Indes. Les Agents de ce commerce font tourner les roues du Char, ayant des queues de Renard pour marquer leur adresse et leurs ruses. On voit sur les rais les diverses Compagnies, tantôt hautes, tantôt basses, selon que tournent les roues; et le véritable Commerce renversé avec ses livres et ses marchandises et presque écrasé sous les roues du Char. Une grande foule de monde de tout état et de tout sexe court après la Fortune pour attraper des Actions. Dans les nues est un DIABLE faisant des bouteilles de savon qui se mêlent aux billets que distribue la Fortune, à des bonnets de fous qui tombent en partage à quelques-uns et à des petits Serpents qui marquent les insomnies, l'envie, le désespoir, etc. La RENOMMÉE vole devant, répandant partout cette Contagion. Le Char conduit ceux qui le suivent à l'une des trois portes que l'on voit, savoir : l'Hôpital des fous, des malades et des gueux. A gauche est un homme qui distribue le premier Projet de Compagnie pour Amsterdam, que la sage prévoyance des MAGISTRATS a supprimé. Ceux qui voudront se donner la peine d'examiner y découvriront plusieurs choses qu'on n'a pas cru devoir expliquer en détail, pour laisser aux curieux le plaisir d'avoir quelque chose à deviner. Cette FOLIE a pour devise deux Têtes, dont l'une jeune et riante marque le beau côté des Actions; l'autre vieille et accablée de chagrins en marque la suite par la Sentence latine qui signifie : Le chagrin suit souvent une belle apparence. »

J'avoue qu'à ce rabâchage allégorique et aux froides médiocrités des

1. Voir au Cabinet des estampes les portefeuilles de l'abbé de Marolles.

dessins de Bernard Picard, je préfère certaines planches hollandaises brutales et naïves qui conservent un reflet des compositions du vieux Breughel. Non pas que ces images brillent par la délicatesse : ce sont des foules effarées, armées de fléaux, de gaufriers, de grands balais, de poêles à frire qu'elles brandissent contre les agents de Law. Les actionnistes malades vomissent des actions par toutes les voies ; des gens s'arrêtent près d'un mur pour y déposer les déjections de la rue Quincampoix. Des crottes d'or sont extirpées avec la brutalité qu'apportent les maîtres flamands à enlever une verrue ; des gens, assis sur des chaises percées, méditent aux conséquences qui doivent résulter de cette station prolongée.

Je me suis souvent aperçu, au cours de ces études sur l'art satirique, entreprises depuis de bien longues années, combien l'invention était médiocre chez ceux qui font profession de raillerie. Si on excepte quelques hommes de génie : Breughel, Hogarth, Goya, Daumier, Gavarni, qui apportent une griffe puissante, les autres sont pour la plupart des ouvriers taquins, envieux, sifflant quand même tout ce qui est grand, tous les penseurs qui apportent une idée nouvelle.

A ces roquets souvent à court de motifs satiriques, il est bon d'indiquer les principaux détails qu'employèrent les graveurs hollandais pour symboliser l'entreprise de Law. Ils trouveront ici une sorte d'anatomie de la Fortune, de ses conséquences, et je ne doute pas qu'ils ne puissent trouver quelques rouages à ajouter à leur horlogerie lorsqu'ils auront à traiter la grandeur et la décadence d'une entreprise financière quelconque.

Voici donc les principaux motifs employés par les Hollandais pour caractériser le *système :*

La roue de la Fortune qui élève quelques gens et en écrase un grand nombre d'autres ;

Les ailes de moulins tournant à tous les vents ;

Les singes malfaisants qui soufflent des bulles de savon ou qui jouent des actions aux dés ou aux cartes ;

Les grenouilles se gonflant, pour devenir aussi grosses que le bœuf ;

Les rats qui rongent les actions dans les coffres ;

Les foules immenses les bras tendus pour recueillir cette prise d'actions ;

Les diables ensemençant la rue Quincampoix de leurs graines désastreuses ;

Conférences de Jupiter et de Mercure, char de phaéton renversé ;

Le veau d'or ;

Lanterne magique à travers les verres de laquelle se déroulent les événements ;

Mortiers auxquels des commis de Law mettent le feu et qui lancent des actions ;

Drame de Law joué sur un théâtre par des masques ;

D'APRÈS UNE PLANCHE DU « HET GROOT TAFEREEL DER DWASHEIT ».

La folie conduisant le carrosse de charlatans où se distribuent des bulles de savon ;

Personnages se soutenant dans les airs à l'aide de vessies ;

Globe de l'Europe incendié par la torche ou percé au cœur par le poignard de Law ;

Nombreuses facéties scatologiques ;

Grandeur et décadence du système, suivi de son convoi ;

Arcs mémoriaux dressés au lieu de l'enterrement des actionnistes consumés ;

Moribonds entourés des agents de Law, qui extraient de lourdes bourses de leurs poches ;

Gens en guenilles s'en retournant avec leurs actions à la main ;

Femmes en chemise dépouillées de leurs actions, personnages s'arrachant les cheveux, ou se précipitant du haut des rochers dans la mer.

Une partie de ces attributs a servi plus tard, lors du lancement des assignats : ils sont connus et visiblement usés ; mais il existe un petit livre, l'*Art d'accommoder les restes*, qui n'a pas seulement son utilité culinaire ; on l'emploie aussi en cuisine esthétique, et il est d'autant plus utile à signaler que les inventeurs sont rares.

S'il est beaucoup de planches banales dans le *Het groot Tafereel*, quelques-unes, où l'idée se fait jour à défaut d'exécution, sont ingénieuses ; ainsi celle qui a pour titre : *Le génie d'Érasme quittant la ville où il naquit pour aller voir les trois villes non actionnées de Hollande.*

D'APRÈS UNE PLANCHE DU « HET GROOT TAFEREEL DER DWASHEIT ».

Une autre image, à laquelle l'émule de Lucien eût applaudi, a bien pris naissance dans l'esprit d'un peuple navigateur.

Entourée d'eau, une île apparaît, inconnue, qui n'a encore été signalée par aucun navigateur : c'est l'île de Law. Elle a la forme d'un bonnet de fou. N'est-ce pas là de l'esprit hollandais, du meilleur et du plus ingénieux.

CHAMPFLEURY.

BIBLIOGRAPHIE

LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE D'AGAUNE[1]

Il depuis longtemps déjà M. Blavignac, dans son *Histoire de l'architecture sacrée du* IVe *au* Xe *siècle, dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion,* nous avait fait connaître par des dessins au trait ainsi que par leur description quatre des pièces principales du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, il l'avait fait de façon à laisser regretter qu'un travail d'ensemble ne fût point entrepris sur le trésor tout entier.

Un érudit qui a eu l'idée assurément originale de chercher en Suisse autre chose que le spectacle de la nature, M. Édouard Aubert, membre de la Société des antiquaires de France, s'est chargé du soin de nous le faire connaître, et si son livre peut dispenser de s'arrêter après lui dans l'abbaye où il lui a fallu séjourner longtemps, il donne en même temps l'envie de visiter les précieux monuments d'orfévrerie qu'il a si bien figurés et décrits.

Mais il ne s'est pas contenté, dans le livre magnifique qui nous occupe, de l'objet même qu'il s'était proposé. Il a fait précéder son étude d'une histoire de l'abbaye et des abbés qui s'y sont succédé depuis les premières années du VIe siècle. A cette époque une communauté nouvelle se reconstitua, à la place de celle qui y existait dès la fin du IVe siècle, aux lieux où la légion thébéenne, commandée par saint Maurice, avait été décimée un siècle auparavant.

Nous laisserons de côté cette partie importante de l'œuvre de M. E. Aubert pour ne nous occuper que de celle qui concerne plus spécialement le trésor de Saint-Maurice.

Celui-ci se trouve à peu près tel aujourd'hui qu'il était dans le second tiers du XVIe siècle, lorsque l'un des abbés du monastère en fit l'inventaire, bien qu'il ait couru de grands dangers depuis trois cents ans, surtout lors de l'invasion française en 1798. En partie caché dans la chapelle d'un hameau qui fut incendié, en partie confié à la loyauté des habitants, il a repris après la tourmente la place où depuis treize siècles pour le moins plusieurs des pièces qui le composent avaient été conservées.

1. *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune,* décrit et dessiné par Édouard Aubert. 1 vol. gr. in-4° de 263 pages dont une table, avec 45 planches chromolithographiées ou gravées. — Veuve A. Morel et Cie. Paris, 1872.

Ce trésor d'une modeste abbaye du Valais possède, en effet, plusieurs reliquaires qui semblent remonter jusqu'à l'époque mérovingienne.

Tel est celui, en forme de grange, tout recouvert sur l'une de ses faces, — boîte et couvercle,— d'une mosaïque de grenats cloisonnés dans l'or, combinée avec des pierres gravées ou cabochons. La nature du travail, où les tables de grenat posées sur une feuille de clinquant qui en avive l'éclat sont serties par le rabattement de la cloison d'or soudée sur le fond qui les sépare, rappelle trop la garniture de l'épée de Childéric et les couronnes de Guarrazar pour que cette pièce ne soit pas de même époque.

De plus, une inscription frappée sur la face postérieure, dans les mailles d'un réseau formé d'un filigrane formé de deux fils tordus à la manière antique, renferme deux noms, VNDIHO et ELLO, ceux des orfévres, qui sont de forme mérovingienne.

Un autre reliquaire qui offre le même genre de décor, mais d'une exécution plus parfaite, est un vase de sardonix, immense camée représentant, croit-on, Achille à Scyros. Sa monture, qui se compose d'un pied conique et d'un col, est formée également d'une mosaïque de grenats taillés en triangle, combinés avec des pierres cabochons, émeraudes, saphirs, perles, disposées sur quatre rangs, de telle sorte que les filets d'or qui sertissent les grenats dessinent entre les chatons des croix de Saint-André. Au lieu d'être posées sur paillon, les tables de grenat, qui sont fort épaisses, sont fixées par un mastic, mais la sertissure d'or est plus fine et plus régulière que dans le reliquaire précédent.

Ce reliquaire, aussi précieux par la matière que par le travail, est ainsi désigné dans l'inventaire de l'abbé Milès, au XVIe siècle. *Alabastrum ab angelo sancto Martino allatum viroleto.* Une légende prétend qu'un ange apparut à saint Martin qui, ayant creusé le sol à l'endroit où la légion thébéenne avait été décimée, avait déjà rempli deux vases du sang des martyrs et en demanda à Dieu un troisième. C'est ce vase apporté par l'ange qui existe encore dans le trésor de Saint-Maurice, mais le couteau avec lequel l'évêque de Tours avait creusé la terre et recueilli le sang, couteau qu'un voyageur flamand avait vu en 1485, a disparu.

L'épée même de saint Maurice exista dans le trésor jusqu'en l'année 1590, où elle fut extorquée par Emmanuel Philibert au profit de la maison de Savoie dont le guerrier-martyr est le protecteur. Nous ne savons si elle l'a conservée et si c'est le glaive qui s'étend aujourd'hui sur l'Italie tout entière, des Alpes à l'Etna.

Mais le trésor avait failli perdre plus encore! Devant la résistance des habitants armés pour la défense des reliques, les envoyés du duc de Savoie durent se contenter de l'épée.

C'est qu'au moyen âge, en outre de la dévotion qui rendait les reliques précieuses, il y avait un intérêt pécuniaire attaché à leur possession. Elles étaient le motif de pèlerinages profitables pour l'église qui les possédait et, par le seul fait du concours des étrangers, pour les habitants qui s'étaient groupés autour d'elle. Des foires, ces occasions des grandes opérations commerciales du moyen âge, coïncidaient souvent avec la fête du saint et le pèlerinage qui l'accompagnait. Aussi les récits de reliques volées au profit d'une autre église ou d'un autre monastère sont-ils assez fréquents au moyen âge. Parfois on se contentait de les louer pour un temps, ce qui était plus honnête.

Parmi les monuments aussi beaux que rares décrits par M. Ed. Aubert, il faut citer encore l'aiguière dite de Charlemagne, dont il publie, comme des reliquaires précédents, de grandes chromolithographies qui doivent être d'une exactitude scrupuleuse.

Cette aiguière, de forme lenticulaire dans le sens vertical, munie d'un pied conique rudimentaire, d'un haut col et d'une anse, est garnie d'une grande plaque d'émail cloisonné sur chaque face, de bandes d'émaux semblables sur le col et sur le grand cercle qui réunit les deux ménisques de la panse. Les premières sont entourées d'un large anneau couvert de deux rangs de feuilles d'achante entablées, combinées avec de gros saphirs cabochons et festonnées de filigranes. Des feuilles entablées garnissent aussi la partie convexe de l'anse qui est semi-cylindrique. Enfin quatre bandes d'émail alternant avec quatre frises de filigranes montent le long du col qui est à section rectangulaire avec angles abattus.

L'ouverture qui est trilobée est fermée par un couvercle d'or qu'on aperçoit à peine sous la cire qui scelle ce reliquaire, comme elle scelle également le vase de saint Martin dont elle cache l'ouverture.

Les filigranes sont faits d'un fil plat strié sur la tranche, ce qui indique une époque postérieure à celle où on les faisait de fils tordus ensemble, à la manière antique pratiquée par les Mérovingiens. Notons de plus que les battes des pierres ne sont point montées à jour, comme dans les belles œuvres de l'époque carolingienne. L'orfévrerie révèle un sentiment antique cependant, si les émaux sont franchement orientaux. Les deux plaques de la panse représentent, en effet, l'une, deux griffons affrontés, l'autre, deux lions passant de chaque côté d'un grand fleuron qui remplace le pyré des monuments sassanides.

Si cette aiguière n'a point été donnée par Charlemagne, ainsi que l'assure une tradition qui semble assez récente dans l'abbaye, car l'inventaire de l'abbé Milès n'en porte point trace, nous pensons néanmoins qu'elle n'a pas été fabriquée à une époque très-postérieure à celle où il vivait.

Après ces trois pièces si intéressantes, celles que figure et décrit le livre de M. E. Aubert, bien que très-précieuses encore, rentrent dans des formes qui nous sont plus familières et appartiennent à des époques plus connues. Leur *facies* général et parfois un détail servent à les dater approximativement.

Telle est la grande châsse de saint Maurice, telle est encore celle des enfants de saint Sigismond, toutes deux en forme de grange, revêtues de plaques d'argent repoussé et doré, figurant des saints et des ornements, œuvres que leur architecture comme leur style font attribuer au XIIe siècle.

L'un des pignons de la dernière montre dans la figure de saint Maurice des détails d'équipement militaire que les études, d'après les sceaux, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts,* tant par M. A. Demay que par nous, montrent appartenir à ce siècle. Le haubert de maille recouvre la cotte d'armes qui la dépasse par le bas, et un heaume conique recouvre le capuchon de mailles.

Le chef de saint Candide en argent repoussé sur une âme de bois et posé sur un socle cubique dont la face représente le martyre du saint, présente les mêmes particularités de costume.

La châsse donnée par l'abbé Nanthelme en 1225, ainsi que l'apprend une inscription gravée le long de son faîte, est simplement recouverte de plaques d'argent gravé et en partie doré. Toute une révolution s'est opérée dans l'art et dans le costume militaire. Les personnages dessinés avec aisance sont vêtus de costumes aux plis abondants et mouvementés qui nous révèlent une influence allemande.

Quant au vêtement militaire, il consiste en un costume tout entier de mailles que recouvre la cotte d'armes, sans manches, et en un heaume cylindrique.

CHASSE DE SAINT SIGISMOND.

Cependant on aperçoit déjà des genouillères, de cuir piqué sans doute, sur certains personnages, tandis que pour d'autres la cotte d'armes très-courte laisse apercevoir des hauts de chausses gamboisés, et des bas de chausses de mailles qui, attachés sur le genou, recouvrent jusqu'au pied lui-même.

A l'art de même époque et probablement de même pays appartiennent deux ciboires appelés coupes de Charlemagne, qui sont de même forme que le ciboire d'Alpais du Musée du Louvre, mais de même fabrication que certains calices incontestablement allemands. Deux croix d'argent repoussé ont mêmes origines.

Notre art français ne peut guère revendiquer qu'une petite monstrance en forme de sceau ogival posée sur une haute tige interrompue par un bouton côtelé et portée sur un pied circulaire. Elle renferme une épine de la Sainte-Couronne dont saint Louis fit présent à l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune en échange de quelques reliques que son abbé lui avait apportées. La lettre d'envoi existe encore dans les archives de l'abbaye, et M. Édouard Aubert en donne un fac-simile. Ce reliquaire est certainement français par le profil de son pied qui rappelle d'autres œuvres de même époque, et par la feuille d'érable rapportée qui dissimule l'emmanchement de la tige avec la monstrance; mais il est bien simple pour être un cadeau royal. Notons qu'il ne porte point les armes de France.

Le pape Calixte II ayant concédé en 1196 aux abbés de Saint-Maurice le droit de porter la crosse et la mitre, nous ne pouvons faire remonter plus haut que la fin du XIIe siècle une magnifique crosse en émail cloisonné de Limoges dont la volute se termine par un fleuron; motif assez fréquent à rencontrer en France.

A propos de cet émail M. Édouard Aubert donne quelques renseignements sur la fabrication des émaux cloisonnés nuancés de plusieurs couleurs, dans la même alvéole, renseignements qu'il emprunte à M. de Linas, dans son livre excellent sur l'*Orfévrerie mérovingienne,* lequel a dû les prendre dans la *Notice des émaux du Louvre* de Léon de La Borde. A propos des émaux mérovingiens, Léon de La Borde explique qu'on a dû faire un premier émail d'une seule couleur, puis le creuser sur la roue du lapidaire : introduire dans l'alvéole ainsi faite un nouvel émail diversement coloré qu'on fixait par la cuisson; et l'on recommençait ainsi pour chaque couleur nouvelle. Nous croyons au contraire ces émaux formés dans la plupart des cas de baguettes de verre filigrané comme l'antiquité en fabriquait et comme Venise recommença d'en fabriquer au XVIe siècle, taillées en table et soudées au feu.

Mais pour les émaux du XIIIe siècle, où l'on passe parfois d'une couleur à une autre dans la même alvéole, le procédé était beaucoup plus simple, et l'industrie moderne qui l'emploie chaque jour se contente de déposer les unes à côté des autres des poudres d'émail diversement colorées. Celles-ci se ramollissent au feu, et se soudent sans se confondre. On les polit ensuite.

Une autre crosse exécutée de 1429 à 1435 par ordre de l'abbé Guillaume II de Billans est une œuvre remarquable de l'orfévrerie allemande du premier tiers du XVe siècle. Son nœud se compose d'une complication de panneaux et de galeries à jour, de contre-forts, de dais et de pinacles, ornés de crochets et de fleurons abritant des statuettes, le tout pyramidant en retraite l'un sur l'autre et amorti par la volute du crosseron que couvrent des feuilles de figuier sauvage rapportées, et que de vigoureux crochets garnissent sur son échine. Une statue équestre de saint Maurice est encadrée par la volute.

Si Emmanuel Philibert exerça quelque violence sur les chanoines de l'abbaye et

LE RELIQUAIRE DE LA SAINTE ÉPINE.

sur ses vassaux pour obtenir l'épée de saint Maurice, la maison de Savoie fut toujours largement libérale envers son trésor.

Au XIVe siècle elle envoya un buste-reliquaire de saint Victor qui porte, l'écu, « de gueules à la croix d'argent » plusieurs fois répété comme marque d'origine. En 1577, Emmanuel Philibert lui fit parvenir par son bailli au duché d'Aoste, accompagnée d'une lettre d'envoi, une statuette d'argent repoussé et fondu représentant saint Maurice en costume de guerre, sur son cheval de bataille, richement caparaçonné : œuvre plus riche que belle, à ce que dit M. Édouard Aubert, et son dessin le prouve.

Les pièces du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, les unes peu ordinaires à rencontrer, les autres possédant l'inappréciable avantage d'être datées, méritaient, nous espérons l'avoir montré, de sortir de l'obscurité qui les a cependant protégées jusqu'à nos jours. Le livre de M. Édouard Aubert les protégera non moins efficacement, mais par la publicité, et, s'il leur a rendu ce service, il en a rendu un autre à l'histoire de l'orfévrerie en accompagnant leur reproduction de tous les éclaircissements historiques et techniques nécessaires pour les dater et les expliquer.

ALFRED DARCEL.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [2000]

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876

(DEUXIÈME ARTICLE)

IX.

POLLAJUOLO, SIGNORELLI, BOTTICELLI, MELOZZO DA FORLI, PIERO DELLA FRANCESCA, ALUNNO.

Le *Martyre de saint Sébastien* est l'ouvrage le plus considérable et le plus célèbre de Póllajuolo [1]. Il

1. Nous prenons ce maître tel qu'on le présente ordinairement depuis Vasari, et sans chercher à approfondir si c'est à Antonio ou à Piero Pollajuolo qu'il faut attribuer de préfé-

fut peint pour la famille Pucci, et c'est de cette famille qu'il fut acquis en 1857.

Saint Sébastien est debout attaché à l'arbre qui sert à son supplice. C'est une figure élégante représentant, dit Vasari, Gino Capponi, et formant le haut de la composition. Six archers le percent de leurs flèches, se servant les uns d'arcs, les autres d'arbalètes. Quatre d'entre ces bourreaux visent le saint avec attention et leurs flèches vont aller joindre sur sa poitrine toutes celles qui y sont déjà fixées. Sur le premier plan deux arbalétriers, l'un vu de face, l'autre de dos, apprêtent avec effort leur arme sur laquelle repose un de leurs pieds.

Il ne faut chercher dans cette scène aucun sentiment religieux. L'artiste a voulu reproduire avec vérité divers mouvements du corps humain. Il a pleinement réussi, et les louanges de Vasari étaient justes et bien placées. Qui, avant Pollajuolo, aurait pu rendre avec cette précision le jeu des muscles, les mouvements variés et naturels de chaque person-

rence le *Saint Sébastien.* Pour nous, ce nom de Pollajuolo est une sorte de raison sociale, fort distinguée d'ailleurs, à laquelle se rattachent, avec le *Saint Sébastien,* les tableaux de la galerie des Offices, savoir : le tableau de *Saint Jacques entre deux saints,* les deux petits panneaux des *Travaux d'Hercule* et la figure de la *Prudence.* Nous laissons à de plus habiles le soin de déterminer si l'un de ces ouvrages est de l'un des frères plutôt que de l'autre, ou si tous deux y ont collaboré. D'après Vasari, Antonio, le grand orfévre et le grand sculpteur, l'aide de Ghiberti, le rival de Finiguerra, s'éprit de peinture et s'associa à son frère, qui avait été l'élève d'Andrea del Castagno. « *Ed unitosi in tutto con Piero, lavorarono di compagnia molte pitture.* »

Les peintures que nous avons citées s'accordent ensemble; elles s'accordent aussi avec le combat de figures nues, estampe qui porte la signature d'Antonio, et avec un certain nombre de dessins que nous attribuons à ce maître, non sans quelque vraisemblance. Cellini parle avec enthousiasme des dessins d'Antonio. Il dit que non-seulement les orfévres, mais encore les peintres et les sculpteurs, et les premiers dans leur art, se servirent, à leur grand honneur, de ces dessins de Pollajuolo. L'auteur du *Persée* ajoute enfin ces paroles remarquables : « *Maso Finiguerra... sempre operò servandosi dei disegni di detto Antonio.* »

Nous trouvons snr l'un des dessins du musée du Louvre la preuve de l'admiration que l'on avait pour les dessins du Pollajuolo. C'est une grande feuille en travers, sur laquelle se voient trois académies d'homme nu et deux études de bras. Une main du xve siècle a écrit au haut de la page : « *Antonii Jacbi excellentissimj, ac eximii florentini pictoris sculptoris q̲ prestantissimi h^c^ opus ẽ... Cum q̲ hominum imaginem fecit vide q̲ mirum ĩ membra redegit.* »

C'est encore à Pollajuolo que nous attribuons une grande composition de figures nues réunies autour d'un cadavre (Cabinet Praun, décrit au catalogue sous le nom de Mantègne et comme représentant la *Mort de Gattamelata,* gravé par Prestel). Ce beau dessin fait partie de la collection de Sir Richard Wallace.

nage? Ce progrès, purement matériel sans doute, mais évident, suffit pour expliquer la réputation de l'œuvre et les louanges de l'historien. Nous ne connaissons pas une appréciation plus juste que celle-ci : « *Egli s'intese degli ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui...e fù primo a mostrar il modo di cercare i muscoli, che avessero forma ed ordine nelle figure...* » (Vasari).

Voici maintenant une peinture bien différente que le catalogue attribue également à Pollajuolo. C'est un tableau de moyenne grandeur représentant la Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'elle adore à mains jointes. Deux anges complètent la composition : celui de droite soutient l'enfant et tourne la tête presque de face; le second ange, à gauche, est vu de trois quarts; il porte une de ses mains sur sa poitrine et tient de l'autre une branche de lis. Les vêtements de la Vierge et des anges sont d'une grande richesse. La couleur générale est d'un ton clair, ambré, transparent. La conservation est parfaite.

Nous ne saurions accepter pour ce chef-d'œuvre le nom de Pollajuolo, c'est-à-dire celui d'un peintre naturaliste par excellence. Les têtes, dont l'expression est pénétrante, pleines de douceur à la fois et de pieuse tendresse, se rattachent à une tout autre école. Il portait autrefois le nom de Domenico Ghirlandajo, et cette attribution, sans être authentique, avait du moins le mérite d'une sorte de vraisemblance approximative. La substitution tentée il y a quelques années nous paraît peu heureuse.

M. Cavalcasselle, le savant historien des peintres italiens, en repoussant comme nous le nom de Pollajuolo et celui de Ghirlandajo, paraît disposé à voir dans ce beau panneau un ouvrage de la jeunesse de Lorenzo di Credi. Cette hypothèse ne nous satisfait pas davantage. Nous ne voyons pas ici, quant à nous, l'œuvre d'un jeune homme qui cherche sa route; nous n'y retrouvons pas le sentiment *léonardesque* qui n'a jamais abandonné Lorenzo. C'est l'ouvrage d'un praticien consommé dans la peinture en détrempe, mais en même temps d'un artiste un peu arriéré qui peint vers 1500 dans le style de 1475. De là ces plis cassés et à l'ancienne mode que l'on remarque dans les draperies, à côté de têtes d'une rare perfection. Ne trouverait-on pas dans l'école de Ghirlandajo quelque maître portant ce caractère?

Ne nous aventurons pas sur ce terrain difficile, et attendons les autres propositions qui se produiront. Disons seulement que, tout en restant douteux ou sans nom, ce panneau restera un des plus beaux, un des plus attachants ouvrages de la fin du xve siècle.

Un troisième tableau porte le nom de Pollajuolo, et, quoique bien infé-

rieur à celui que nous venons de décrire, paraît bien de la même main. Les airs de tête sont les mêmes, les mains sont dessinées du même style. Mais quelle différence! Ici le praticien se montre à nu et sans charme. Ce troisième tableau représente *Tobie et l'Ange*, et fait quelque tort à son compagnon, dont il devra dans tous les cas suivre le sort et partager le nom.

Luca Signorelli, le grand peintre d'Orvieto, est représenté par l'une des fresques exécutées dans le palais Pandolfo Petrucci à Sienne. Le sujet est le *Triomphe de la Chasteté*, ou plutôt les souffrances et le supplice de l'Amour. Des jeunes filles brisent son arc ou lui arrachent ses ailes. Cette composition poétique se trouve décrite par le P. della Valle dans son tome III; elle porte la signature : *Lucas Coritius*. Signorelli, si les dates sont exactes, était âgé de près de soixante-dix ans en la peignant. Il travaillait encore dix ans plus tard, ainsi qu'en témoigne Vasari, qui était son parent, et qui le vit chez son père, à Arezzo, en 1520.

Les ouvrages de Botticelli sont au nombre de cinq : trois sujets de vierges et deux sujets profanes. Ce sont des ouvrages estimables, mais aucun d'eux ne nous semble mériter une grande admiration. Une *Vénus*, couchée et entourée d'amours, est la répétition d'une peinture du Musée Campana. Nous y verrions un travail d'école plutôt que la main du maître. La figure manque d'élégance et les enfants sont bien lourds. Le tableau du Louvre est tout aussi faible.

Nous préférons deux figures allégoriques de Vertus qui portent, en attendant une attribution plus certaine, le nom de Melozzo. Ces figures sont assises sur un trône, et devant chacune d'elles est agenouillé un jeune homme dans le costume du xve siècle. Elles ont été peintes avec d'autres pour le palais du duc d'Urbin. Elles sont excellentes, mais ne rappellent nullement la belle fresque du Vatican.

Peu de musées publics ou de collections particulières peuvent se vanter de posséder des œuvres authentiques de Piero della Francesca. La Galerie Nationale en possède une qui ne saurait passer inaperçue. C'est une *Nativité*. La Vierge, agenouillée au milieu d'un paysage, adore l'Enfant Jésus couché à terre. Derrière elle cinq anges debout et vêtus de blanc forment un concert. Joseph et les bergers se voient au second plan. Composition ingénieuse et nouvelle, coloris très-pâle, presque blanc, mais encore harmonieux malgré son altération.

Ce tableau, qui vient des descendants du peintre, a été acquis à la vente Barker, en 1874, au prix de 2,415 livres sterling (60,375 francs).

Un *Baptême du Christ*, qui est évidemment de la même main et

qui provient d'une église de Borgo-San-Sepolcro, est aujourd'hui absolument réduit à l'état d'ébauche. Il a dû être remarquable et est encore plein d'intérêt.

On connaît à Florence les deux beaux portraits de Frédéric de Montefeltro et de sa femme Battista Sforza, portraits pris de profil et saisissants de vérité. Ces ouvrages célèbres, et qui restent dans la mémoire de tous ceux qui les ont vus, induisent parfois les amateurs à attribuer à Piero della Francesca les portraits de profil et de la même époque que l'on rencontre assez souvent. On oublie que c'était alors l'usage en vogue et que beaucoup d'autres artistes en ont fait autant. A-t-on cédé à une préoccupation de ce genre en donnant à Piero le portrait d'Isotta da Rimini? M. Cavalcasselle refuse d'y voir la main de notre artiste, et nous nous contentons de rapporter son opinion. Ajoutons seulement que c'est un très-bon portrait. Isotta est vue en buste, de profil et tournée à gauche. La tête est sans agrément, mais rappelle bien les traits de la médaille de Matteo de Pastis. Nez busqué, front découvert. Les ornements de la robe et de la coiffure sont rendus avec beaucoup de soin. Dans tous les cas, ce portrait de la femme de Sigismond Malatesta (n° 585 du catalogue) est bien supérieur au n° 758, autre profil de femme de plus grandes dimensions et assez mal conservé.

Nous avons à plusieurs reprises remarqué une tête du Christ couronnée d'épines qui porte le nom de Nicolo Alunno. Elle est belle et touchante, et il faut avouer qu'elle a bien peu de rapports avec la grande predella qui fait partie du Musée du Louvre, et dont l'origine est certaine. Le Christ est d'un sentiment élevé, tandis que la predella, qui représente les scènes de la Passion, et dont l'exécution est un peu sèche, rappelle l'œuvre d'un praticien. Il est d'ailleurs possible que cette différence provienne de la différence des sujets, et il vaut mieux ne pas comparer un panneau qui contient d'innombrables petites figures mouvementées et strapassées, à une tête d'expression. L'*Ecce homo* (n° 247 du catalogue) provient de la collection de M. Joly de Bammeville, vendue à Londres en 1854.

X.

VITTORE PISANO.

Nous avons à parler maintenant d'un panneau qui n'a que quelques centimètres de superficie, mais dont l'importance est réelle à cause de l'extrême rareté des œuvres du maître et des considérations intéressantes qui nous semblent devoir s'y rattacher.

Le tableau a été donné en 1867 à la *National Gallery* par Lady Eastlake; il avait été acquis par Sir Charles, vers 1860, de la Galerie Costabili de Ferrare.

Il représente saint Georges debout et couvert d'une riche armure en argent, dorée par places. A ses pieds est le dragon. Derrière lui, deux chevaux dont on ne voit que les têtes. A gauche saint Antoine abbé ; il est également debout, tenant sa crosse et sa clochette. Sur les nuages se voient la Vierge et l'Enfant Jésus. On lit dans le bas l'inscription suivante en lettres fleuronnées : *Pisanus pi* (ctor). La peinture, qui avait souffert, a été restaurée avec soin et avec talent par M. Molteni, de Milan.

Voici donc une œuvre authentique d'un peintre célèbre dans la première moitié du xve siècle, et dont presque tous les ouvrages ont péri. On cite avec éloges diverses peintures encore existantes dans Vérone sa patrie, mais sa réputation était grande et il avait été appelé à orner de son pinceau divers édifices à Mantoue, à Pavie, à Venise, où il décora une salle du grand Conseil; à Rome, où il termina (dans l'église Saint-Jean de Latran) les fresques laissées inachevées par Gentile de Fabriano; à Ferrare, à Rimini... Tout est perdu ! Après s'être illustré dans la peinture, il se mit, dans les quinze ou vingt dernières années de sa vie et sans abandonner le pinceau, à faire des portraits sculptés qui excitèrent l'admiration générale et le firent rechercher par les plus grands princes de son temps. Qui ne connaît, qui n'a admiré les médaillons, tant de fois répétés avec des revers variés[1], d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples, de Leonello d'Este, seigneur de Ferrare, de Sigismond Malatesta, de l'empereur Jean Paléologue, de P.-M. Visconti, de François Sforza, de Louis de Gonzague ?... Qui enfin ne retrouve avec émotion et plaisir sur ces bronzes la modeste et célèbre signature de l'auteur : OPVS PISANI PICTORIS ?

1. Le médaillon de Paléologue n'est pas daté, mais on sait que c'est en 1438 qu'il a été exécuté. Nous relevons sur les autres les dates : 1444, 1445, 1446, 1447, 1448 et 1449. Le nombre des médaillons non datés est plus considérable que celui des médaillons qui portent une date. Mais ceux qui ne sont pas marqués du millésime paraissent bien contemporains des autres, et l'on peut raisonnablement supposer que le tout fut exécuté entre 1435 et 1455. Cette dernière date est assez généralement considérée comme celle de la mort de l'artiste. Voyez l'excellent travail sur le Pisan publié par M. le docteur Bernasconi, de Vérone (*Studi sopra la storia della pittura italiana*. 1864). Cet écrivain relève avec virulence, mais aussi avec de bonnes raisons, les erreurs de notre ami Vasari qui, faute de bons renseignements sur Pisano, s'était à son sujet lancé dans une chronologie un peu désordonnée. Cela lui est arrivé quelquefois !

Répétons-le donc : Le petit tableau donné par Sir Charles et par Lady Eastlake est une rareté du plus haut intérêt.

Nous y reviendrons tout à l'heure, et, en attendant, nous prions le lecteur bienveillant de quitter pour un instant la *National Gallery*, de traverser la Manche avec nous et de venir faire une petite excursion au Musée du Louvre, où se trouve un recueil de dessins qui doit intéresser tous ceux qui admirent Vittore Pisano.

Il s'agit d'un gros volume in-folio, bien connu sous le nom de *Volume de Vallardi*, acquis au prix de 35,000 francs en mars 1856 pour le Musée du Louvre, à la prière et sur la proposition de celui qui écrit ces lignes. Il ne contient pas moins de 378 dessins, et Vallardi les attribuait tous à Léonard, ainsi qu'en fait foi une inscription latine mise sur la boîte qui renfermait le volume. Le catalogue en a été publié à Milan, en 1855, par Vallardi lui-même.

Le vendeur, en abandonnant son recueil, déclara qu'il l'avait acquis en 1829 d'une famille noble habitant près de Plaisance, et alliée à la famille Archinto de Milan. On trouve dans la préface du catalogue une allégation semblable... (*Disegni di Lionardo da Vinci posseduti da Giuseppe Vallardi*, page 9).

Le volume paraît avoir été relié dans la seconde moitié du XVIe siècle, et les nombreux dessins de toutes sortes et de toutes qualités qui en ornent les pages ont dû être réunis un peu au hasard. On y trouve de tout, même un dessin d'Holbein. Quelques études ou croquis de Léonard, dans sa manière habituelle, étaient faciles à désigner, ainsi que les dessins de ses élèves. D'autres en assez grand nombre étaient sans signification et sans valeur. Restait un lot considérable de dessins, évidemment exécutés dans le XVe siècle, représentant les sujets les plus variés, portraits, études d'après la figure humaine, animaux de toute espèce, plantes, le tout d'une rare beauté, d'un fini, d'une vérité extraordinaires. Au milieu de tout cela, quelques études de la même main reproduisant les types des médaillons les plus connus du Pisan. On donnait l'ensemble à la jeunesse de Léonard et l'on croyait y trouver la preuve de son admiration pour le peintre de Vérone, en même temps que celle de son amour pour la nature et de son goût pour les animaux de tout genre.

Après de longs tâtonnements, de nombreuses confrontations, nous avons cru que les dessins de Léonard, du volume de Vallardi, devaient se réduire à ceux qui portaient sa marque habituelle et son style bien connu, et peu à peu nous sommes arrivés à une conclusion qui, depuis

plusieurs années déjà, est passée chez nous à l'état de profonde conviction, savoir que bon nombre des études contenues dans ce recueil était l'œuvre de Vittore Pisano. Ajoutons que notre ami et collaborateur, M. de Tauzia, qui a étudié avec un soin tout particulier le xve siècle italien, était arrivé de son côté aux mêmes résultats.

Vos preuves, me dira-t-on. Elles sont complètes et surabondantes, et je n'aurai que l'embarras du choix. La meilleure de toutes, cher lecteur, eût été de parcourir avec vous le précieux volume, en tenant à notre portée le livre de M. Bernasconi, le *Trésor de Numismatique et de Glyptique* et les empreintes des médaillons du Pisan...

Le volume de Vallardi contient plus de *vingt* études originales pour les médaillons d'Alphonse V d'Aragon : études de tout genre et de toutes dimensions, depuis le grand dessin fait d'après nature jusqu'à des projets de médailles de deux ou trois centimètres de diamètre, depuis les croquis de l'œuvre à moitié faite avec quelques détails en plus ou en moins, jusqu'à des études d'animaux destinés à figurer dans les revers. Nous n'en citerons qu'un exemple, c'est la superbe médaille qui porte l'inscription LIBERALITAS AVGVSTA et qui représente un aigle entouré d'oiseaux de proie et ayant à ses pieds un chevreuil mort. Les deux vautours à droite sont pris d'une étude de notre volume. L'oiseau de proie qui est à gauche se retrouve sur une autre feuille, avec d'autres animaux d'après nature. Le maître les a purement et simplement transportés de son dessin sur son bronze.

Plusieurs de ces projets de médailles n'ont point été exécutés et ceux qui n'ont pas été mis en œuvre ne sont pas les moins beaux. Nous ne les trouvons ni dans le *Trésor de Numismatique*, ni dans la collection d'empreintes que possède le Louvre, ni au cabinet des médailles de la Bibliothèque, ni dans Mazzuchelli, ni dans Litta... Mais qui peut se vanter d'avoir tout vu ?

Il nous faudrait bien des pages pour citer tout ce qui se rapporte au roi d'Aragon et à ses médailles. Abrégeons ; mentionnons seulement plusieurs pièces de canon portant ses armes et ses devises, et deux admirables aigles héraldiques qui se retrouvent en petit dans son écusson.

Pour terminer, nous donnerons une simple liste des études qui se rapportent à divers médaillons autres que ceux d'Alphonse :

Jean Paléologue, un grand dessin à la pierre noire, d'après nature;
Piccinino, id. ;
F. M. Visconti, deux dessins, l'un à la plume, l'autre au crayon ;
Vittorino de Feltre, étude pour le revers;
Leonello d'Este, id.

Cecilia Gonzaga, étude pour le revers. C'est un bouc dessiné avec grand soin d'après nature[1]. Pisano le reproduit fidèlement dans son bronze, en en faisant une licorne, c'est-à-dire en supprimant les cornes tortueuses du modèle et en les remplaçant par une longue défense droite placée sur le devant de la tête.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les dessins qui, dans le volume de Vallardi, se rattachent aux médaillons du Pisan. Ce qui précède suffit pour en indiquer l'importance. Mais il faut bien dire un mot du peintre, de la nature de son talent et des éloges qui lui ont été donnés par un grand nombre d'écrivains anciens et modernes.

Facio, qui était son contemporain et qui l'avait connu, parle de lui en ces termes : « Pisanus veronensis in pingendis rerum formis, sensibusque exprimendis ingenio prope poetico putatus est. Sed in fingendis equis cæterisque animalibus, peritorum judicio, cæteros antecessit... Sunt et ejus ingenii atque artis exemplaria aliquot picturæ in tabellulis ac membranulis... diversi generis animalia, quæ vivere existimes. Picturæ adjecit fingendi artem. Ejus opera in plumbo atque ære sunt Alphonsus rex Aragonum, Philippus mediolanensis princeps et alii plerique Reguli, quibus propter artis præstantiam carus fuit (*De Viris illustribus*, pages 47 et 48). »

Cet éloge, on le voit, est double. Facio vante le Pisan comme peintre d'expression, et comme doué d'un génie poétique. Mais il l'emporte sur les autres, ajoute-t-il, en représentant les chevaux et les autres animaux. M. Bernasconi en décrivant avec enthousiasme le tableau que l'on conserve au musée de Vérone, et qui représente une Vierge entourée d'anges dans un jardin rempli de fleurs et d'oiseaux, insiste sur le sentiment mystique qui y domine. « *Pura poesia christiana* », s'écrie-t-il. M. Cavalcasselle fait à ce sujet une observation analogue. Tout en louant l'artiste, il l'accuse d'un puéril oubli de la nature, et suppose qu'il a pu sortir d'une école de miniaturiste comme Lorenzo Monaco[2]. De son côté l'Anonyme de Morelli parle des peintures de Pavie qui représentaient

1. A la mine d'argent sur vélin. Ces dessins sur vélin, dont parle Facio, se retrouvent en grand nombre dans le recueil. Le maître se sert aussi de papier de batteur d'or (c'est-à-dire enduit d'ocre), ou de papier teinté d'une préparation spéciale produisant une nuance brune ou grise, verte ou rosée; il ne dédaigne pas d'ailleurs le papier ordinaire, blanc ou gris. Il emploie tour à tour et mêle quelquefois ensemble les divers procédés en usage de son temps ; pierre noire, mine d'argent, plume, lavis d'aquarelle, gouache; tout, excepté la sanguine, qui, si nous ne nous trompons, ne vint en faveur qu'au commencement du XVIe siècle ou à la fin du XVe.

2. Crowe and Cavalcasselle, *Painting in North Italy*, I. 452.

toute une suite d'animaux divers exécutés sur fond d'or avec grand talent par Pisano, « peintures si brillants et que l'on pourrait s'y mirer[1] ».

Cette double tendance du talent du peintre se retrouve avec une telle évidence dans le volume de Vallardi, qu'il est impossible de n'en pas faire la remarque. Certains dessins de figures respirent le sentiment délicat d'une école toute spiritualiste; à côté, et quelquefois sur les mêmes feuilles, nous voyons des études d'animaux d'une vérité étonnante et qu'on croirait d'un maître postérieur de trente ou quarante ans. Les peintures qu'admirait l'Anonyme à Pavie « représentaient, dit un auteur du XVIe siècle[2], des chasses, des pêches, des tournois, et on y voyait des lions, des léopards, des tigres, des lévriers, des chiens braques, des cerfs, des sangliers... » Tous ces animaux et bien d'autres encore se trouvent dans notre volume. Vittore Pisano puisait sans doute dans les ménageries des princes qui employaient son talent, des matériaux pour ses travaux si divers.

Quant à ses chevaux que Facio admirait tant, et dont un poëte contemporain, cité par Bernasconi[3], dit qu'on entendait le hennissement, ils figurent en nombre considérable dans le recueil de Vallardi. Pour en finir, disons que si l'on mettait ensemble les têtes de chevaux du petit tableau de Londres, les revers des médaillons du Pisan, et nos dessins où tous ces animaux se retrouvent, dans l'ensemble et dans les détails, avec la force de la nature et l'habileté d'un art à la fois scrupuleux et magistral, Pyrrhon lui-même reconnaîtrait que le tout est d'une seule et même main.

Puisque nous sommes au Louvre, permettez-nous d'y rester un moment encore et de vous parler d'un tableau peu connu qui y figure depuis trois ans seulement et qui se rattache à la même école. C'est un panneau de petites dimensions, et nous le décrirons d'abord en quelques lignes : —

La sainte Vierge, assise sur un coussin au milieu d'un paysage, tient sur l'un de ses genoux l'Enfant Jésus debout et donnant sa bénédiction à un donateur agenouillé vers la gauche. Le manteau de la Vierge, rouge en dedans, brun et pointillé d'or à l'extérieur, est très-ample. Il recouvre les cheveux et enveloppe de larges plis tout le bas du corps. Marie tient de ses deux mains un voile léger qui recouvre le milieu du

1. *Anonimo*, page 46.
2. *Ibidem*, page 180.
3. Page 76.

corps de l'Enfant; autour de sa tête est un nimbe portant l'inscription deux fois répétée : *Ave, mater regina mundi*. Le nimbe crucifère est posé sur la tête de l'Enfant.

Le donateur est de proportions beaucoup plus petites que les deux autres figures. Sa tête, qui est nue et de profil, est levée et il joint les deux mains; son vêtement est rouge et couvert de ramages d'or. Le terrain sur lequel est assise la Vierge est parsemé d'herbes et de fleurettes. Sur le devant, à droite, un cerf est couché. Un second cerf se voit au second plan, debout et paissant sous un bouquet d'arbres. A gauche, trois cavaliers au galop, sortant d'un château crénelé. D'autres châteaux se voient sur les différents plans du paysage, qui se termine à l'horizon par de nombreux pics de montagnes, qu'éclairent les rayons du soleil.

Ce charmant tableau a été trouvé vers 1860, à Milan, par le savant et regrettable Otto Mündler qui l'attribua à Gentile da Fabriano et l'apporta à Paris après l'avoir fait restaurer. La conservation, sans être parfaite, est satisfaisante pour une peinture qui compte quatre siècles et demi d'existence.

L'attribution à Gentile était raisonnable; mais nous avons toujours pensé, quant à nous, à Vittore Pisano et non à Gentile. Nous y retrouvons, en effet, à un degré éminent cette double préoccupation de douceur et de grâce dans les figures de la Vierge et de l'Enfant, de vérité et de réalisme dans le paysage et les accessoires, que l'on a toujours remarquée dans les œuvres du peintre-sculpteur. Ce qui nous frappait surtout, ce qui nous frappe encore, c'est la tête du donateur agenouillé, dont l'analogie avec les profils modelés par le Pisan est saisissante. C'est la même force, la même gravité, le même relief. Il regarde le groupe divin avec une telle expression d'amour, ses traits présentent tant de noblesse, d'animation et de vérité qu'on croirait volontiers cette tête plus avancée, plus moderne que le reste.

Quel est le personnage ici représenté? M. Cavalcasselle suppose que c'est *Leonello d'Este*, duc de Ferrare[1], et nous sommes de son avis. Nous retrouvons dans la peinture une forme de tête, des traits, un regard qui s'accordent bien avec les médaillons. La *Zazzera* est également semblable...

Si, comme nous le croyons, le personnage représenté sur le tableau du Louvre est bien Leonello, notre sentiment sur le nom de l'auteur

1. « The virgin and the infant erect on her knee with a kneeling patron supposed to be Lionel d'Este (Crowe and Cavalcasselle, III, 107). »

recevrait dès à présent quelque confirmation; car nous trouvons dans M. Bernasconi[1] un fragment d'une lettre écrite par le même Leonello d'Este, dans laquelle il parle d'un tableau qu'il avait commandé au Pisan : « Pisanus omnium pictorum hujusce ætatis egregius, cum ex Roma Ferrariam se contulisset, tabulam quamdam suâ manu pictam ultro mihi pollicitus est, quam primum Veronam applicuisset. » Le petit tableau du Louvre ne serait-il donc pas celui que Pisan avait promis à Leonello?

Nous savons bien que c'est là une question délicate. Entre Gentile et Pisano qui ont travaillé côte à côte à Venise et à Rome, il devait y avoir de grandes analogies, et il serait bien naturel que l'ouvrage de l'un passât sous le nom de l'autre. De nouvelles recherches, de nouvelles confrontations sont nécessaires. Nous avons cru pouvoir nous permettre d'exposer notre opinion, en la donnant pour ce qu'elle est, c'est-à-dire comme une conjecture.

Retournons bien vite à la *National Gallery* et n'en sortons plus.

XI.

ANTONELLO, CRIVELLI.

Antonello de Messine doit sa réputation à quelques têtes d'une beauté surprenante. Mais il ne se maintint pas toujours à la même hauteur. La *Tête du Christ*, vue de face, de la Galerie Nationale, est intéressante pour la date 1465 qu'elle porte, plus que pour son mérite réel.

Carlo Crivelli fut un artiste des plus féconds, si l'on en juge par le grand nombre d'ouvrages de grandes dimensions qui sont parvenus jusqu'à nous. Le Musée de Londres est privilégié sous ce rapport. Il n'en possède pas moins de huit, dont la grande *Décoration d'autel* provenant de la maison Rinuccini, de Florence, acquise en 1868. D'autres, de dimensions moins colossales, sont encore fort importantes : ainsi une *Madone entre saint Jérôme et saint Sébastien*, avec gradin, achetée à Matelica en 1862; une autre *Vierge*, donnée en 1870 par Mme la marquise de Westminster; une *Annonciation*, donnée par M. Labouchère en 1864; un *Christ mort soutenu par deux anges...*

Toutes ces peintures ont les mêmes qualités et les mêmes défauts. Les figures, d'une longueur déplaisante, ne sont pas dépourvues de grâce et de sentiment religieux; mais les mouvements sont exagérés et

1. Page 74. Cette lettre est tirée de la *Verona illustrata* de Maffei.

la grâce est empreinte de manières. Le pinceau est habile et la couleur est claire et brillante, sans atteindre à la vigueur des deux tableaux du Musée Brera, dont le souvenir nous est resté comme étant supérieurs à tout ce que nous avons vu de Crivelli.

XII.

A. MANTEGNA, G. BELLINO, P. PERUGINO, F. FRANCIA.

Les quatre artistes dont nous avons à parler dans ce chapitre sont, chacun dans son genre et dans son pays, les plus nobles représentants du style qu'on est convenu d'appeler *antico-moderne*. Ils ont résumé dans leurs ouvrages l'art du XVe siècle en le perfectionnant. Ils tiennent à la fois du passé et de l'avenir, et ce mélange donne à leur peinture un charme particulier. On jouit à la fois de l'art qui va disparaître et de cette aurore éblouissante qui va illuminer les premières années du XVIe siècle.

La *Vierge sur un trône entre saint Jean et la Madeleine*, de Mantegna, est un ouvrage excellent et, autant qu'on peut juger à travers la glace qui le recouvre, assez bien conservé. Mais les annotateurs de Vasari ne dépassent-ils pas la mesure en disant que c'est *una stupenda tavola?* Nous l'avons toujours trouvé, et nous le trouvons un peu froid.

La grande grisaille acquise en 1873 et inexactement désignée comme représentant le *Triomphe de Scipion*, nous montre Mantegna studieux imitateur de l'antique. C'est une composition savante et savamment développée. Le sujet est pris de Tite-Live. Scipion Nasica, désigné par le Sénat comme le plus vertueux des Romains, pour recevoir l'image de la mère des dieux apportée de Phrygie, s'avance au-devant de la déesse dont le buste, porté par des Asiatiques, va prendre place dans le temple à côté des divinités protectrices de Rome. Scipion est entouré de sénateurs et d'hommes de toutes les conditions qui lui font cortége. Une femme se précipite à genoux devant la sainte image. Un joueur de flûte est placé sur les marches du temple. — Cette peinture, formant bas-relief, est d'une belle ordonnance; elle est la dernière ou l'une des dernières du maître. Les figures sont plus remarquables par leur aspect grave, digne et solide que par leur élégance. Mantegna possédait cependant à un haut degré, quand il le voulait, cette dernière qualité. Il savait aussi, quand le sujet l'exigeait, être pathétique comme dans cette admi-

rable estampe du *Christ porté au tombeau*, que Raphaël, presque enfant, copiait avec amour et d'une main déjà ferme.

Jean Bellin tient avec honneur sa place dans le Musée. Il est représenté par cinq tableaux, dont quatre sont de premier ordre.

Le plus ancien en date et le premier dont nous parlerons représente le *Christ au jardin des Oliviers*. Il est absolument dans le goût de Mantegna, qui était beau-frère des Bellin et eut une grande influence sur le style de Giovanni dans sa jeunesse. C'est ce qui explique l'indécision où l'on s'est trouvé sur un certain nombre d'ouvrages attribués successivement à l'un et à l'autre... Ici les figures dans leur ensemble sont toutes *mantegnesques :* mêmes formes, mêmes expressions, mêmes draperies ; mais les têtes sont plus réelles et sentent moins l'antique. Le paysage est d'ailleurs tout vénitien et le lever du soleil qui s'aperçoit à l'horizon est rendu avec un bonheur tout particulier. Le procédé employé par l'artiste est, si nous ne nous trompons pas, la peinture à l'huile, et ce détail confirme encore l'attribution faite à Jean Bellin, car Mantègne n'a jamais adopté les nouvelles méthodes. Acquis à la vente Davenport-Bromley en 1863 au prix de 600 guinées, soit 15,600 francs.

Le second a été donné par Lady Eastlake en 1870. C'est un paysage, et les figures que l'on y voit n'en sont que la partie accessoire. Ces figures représentent le *Martyre de saint Pierre Dominicain*, ce même sujet que Titien devait peindre plus tard à l'église Saint-Jean et Paul, à Venise, avec une écrasante supériorité. Mais autant les figures de Titien étaient majestueuses et animées, autant celles de Jean Bellin sont simples et pleines de bonhomie, si l'on peut appliquer ce mot à une scène de meurtre. Tout l'intérêt du tableau est dans le paysage, dans cette forêt pleine de bûcherons que l'on voit au second plan, dans ces fonds montueux avec ville sur une colline, le tout éclairé d'un jour si doux et si agréable que les yeux y trouvent un vrai plaisir.

La *Vierge avec l'Enfant* est une de ces représentations que le Bellin aimait de préférence et que ses contemporains recherchaient avec ardeur. Combien de madones a-t-il peintes et combien de fois ses élèves les ont-ils répétées avec ou sans changement, avec ou sans signature ! Celle de la *National Gallery* est authentique et de son meilleur style à la fois doux et sévère. La Vierge est vue de face donnant une pomme à l'Enfant Jésus. Les draperies sont étudiées et vigoureusement fouillées dans le goût ancien. Malheureusement ce tableau, qui a toujours dû être d'un ton énergique, a poussé au noir ; mais il est encore attachant et plein d'intérêt.

Le *Portrait du doge Loredano* jouit d'une réputation méritée. Où trouverait-on une tête plus noble et plus sympathique, des traits mieux rendus, un pinceau plus facile et plus soigneux, une couleur plus brillante? C'est un chef-d'œuvre dont une parfaite conservation double encore le mérite.

En 1867 un incendie a détruit, dans l'église San-Giovanni-e-Paolo, le plus beau tableau du Titien, ce *Saint Pierre martyr* dont nous disions tout à l'heure un mot. Le même fléau a détruit en même temps le plus important et le plus agréable ouvrage de Jean Bellin, la *Vierge glorieuse* entourée de saints et de saintes. Tous ceux qui ont admiré, comme nous, ces deux merveilles, conviendront que le grand art vénitien a perdu en ce jour funeste deux des plus beaux fleurons de sa couronne. Le maître et l'élève ont été frappés cruellement et du même coup!

Le tableau à trois compartiments provenant du palais Melzi, acquis par Sir Charles Eastlake, en 1856, au prix de 3,571 livres sterling soit 85,275 francs, est l'un des plus beaux ouvrages du Pérugin et l'un des plus précieux du Musée. Le panneau de gauche représente saint Michel debout, vu de face, les jambes un peu écartées; figure imitée du *Saint Georges* de Donatello. Le panneau du milieu nous montre la Vierge agenouillée dans un paysage, joignant les mains et adorant l'Enfant Jésus près duquel est un ange; trois autres anges debout et chantant se voient sur les nuages. Dans le compartiment de droite, le groupe de Tobie et l'Ange.

Le Pérugin fut un maître inégal. Il se négligea quelquefois et eut le tort, pour gagner davantage, de répéter trop souvent les mêmes figures. Mais dans ses beaux ouvrages, quel talent, quel charme, quelle harmonie entre les lignes et la couleur, quelles expressions délicates et touchantes! Ici le vieux maître s'est surpassé, et ceux qui douteraient de son génie, s'il s'en trouve, n'ont qu'à venir à la *National Gallery!* Ils verront à Lyon, au palais Pitti, aux Offices, au Vatican, des ouvrages plus considérables de sa main, mais non plus parfaits. Notre admiration pour ce triptyque, qui n'est qu'un fragment d'une composition plus importante, date du moment où nous l'avons vu pour la première fois, au palais Melzi; elle n'a fait que s'accroître à chaque visite par nous faite au Musée de Londres.

Nous avons toujours combattu de toutes nos forces la supposition faite par quelques hommes distingués, supposition qui tourne à la légende, et en vertu de laquelle Raphaël aurait été pour ce tableau le collaborateur du Pérugin. C'est à Raphaël spécialement qu'on voudrait

attribuer, à cause de sa beauté, le groupe de Tobie et l'Ange. Pourquoi pas le tableau tout entier? Gardons-nous d'entrer dans une pareille voie qui ne mènerait qu'à d'inextricables méprises. Déjà à propos de quelques phrases confuses et contradictoires de Vasari, on en était venu à donner à Raphaël les compositions et presque les peintures des fresques de Pinturicchio à Sienne. Il a fallu de laborieuses recherches pour détourner les esprits de cette pente à laquelle on n'est que trop disposé à se laisser entraîner. Si on croyait des enthousiasmes intéressés ou peu réfléchis, tout ce que l'on trouve de beau dans les œuvres du maître serait donné à l'élève. Il ne resterait au Pérugin que le médiocre.

Raphaël a fait de nombreuses études d'après son maître. Il a pu, il a dû copier dans ses détails ou dans son ensemble, soit d'après l'original, soit d'après des répétitions, soit d'après des dessins, le tableau des Melzi, dont la date est inconnue. Mais tant qu'un document précis ne sera pas apporté, nous rangerons parmi les fables la supposition dont nous avons parlé et que nous n'avons rapportée ici que pour la combattre. Les ouvrages authentiques de Raphaël, depuis son adolescence jusqu'à sa mort, sont tellement nombreux, ils sont la preuve d'une si prodigieuse activité, d'une rapidité d'exécution si extraordinaire, que ce serait folie d'en grossir la liste, à moins de preuves certaines.

Un second tableau du Pérugin représentant la *Madone avec l'Enfant Jésus et saint Jean* est bien inférieur à celui qui vient de nous occuper. Sans une signature qui paraît bonne, nous l'attribuerions volontiers à l'école plutôt qu'au maître. Il est peint en détrempe et porte le n° 191. Il n'est nullement impossible d'ailleurs, tant les œuvres du Pérugin étaient recherchées à la fin du xve siècle, qu'un élève ait ajouté, avec ou sans permission, la signature protectrice. Que de fois cette supercherie a-t-elle été pratiquée, à la même époque, pour les madones de l'école de Jean Bellin!

Vasari a raconté que, dans ses premiers séjours à Florence, le Pérugin avait vu ses œuvres accueillies avec la plus grande vogue. Il était novateur alors, et il apportait à l'art de fraîches impressions, des effets autrement rendus que ceux de ses prédécesseurs. Les marchands se disputaient ses ouvrages et les transportaient avec de grands bénéfices, non-seulement dans toute l'Italie, mais aussi en France et en Espagne... Plus tard, vers 1503, il revint à Florence, mais il trouva les esprits bien changés à son égard. Un nouveau venu, Michel-Ange, bouleversait le vieil art et s'imposait en triomphateur à l'admiration des jeunes artistes. Il venait d'achever la statue colossale de David, et déjà l'on parlait du carton de Pise!

Le vieux peintre, arrivant au milieu de cette révolution et reproduisant ses anciennes figures que l'on admirait dix ou vingt ans auparavant, tombait bien mal. Il était démodé. Vasari accuse Florence d'user bien vite ses artistes[1] : c'est un reproche que l'on pourrait adresser à bien d'autres villes qu'à Florence. Le maître ombrien aurait mieux fait de rester à Pérouse, où il venait de terminer les fresques du Cambio, et où tout le monde le respectait, que de venir affronter de nouveau les jugements acerbes de ce peuple florentin difficile et changeant. Sa manière ne plaisait plus, et son orgueil légitime dut se trouver froissé. Il chercha donc à mordre ses rivaux plus jeunes et plus heureux. De là, des querelles fâcheuses dans lesquelles le vieillard n'avait pas le dessus[2]. Enfin Michel-Ange dans un accès de colère lui dit publiquement qu'il était « *goffo nel' arte* », c'est-à-dire une ganache, un sot, un ignorant. Choisissez ! Pietro, ne pouvant accepter une pareille injure, « *non potendo comportare tanta infamia* », alla se plaindre au Tribunal des huit et y fit comparaître Michel-Ange...

Chose étrange ! cette même injure que le grand Florentin adressait au peintre de Pérouse, il la lança aussi à la tête d'un précieux et charmant artiste dont il nous reste à parler pour terminer ce chapitre, et qui tient à Bologne le même rang que le maître de Raphaël dans l'école ombrienne. Nous avons nommé Francesco Francia. Lisez dans la première édition de Vasari (tome II, pages 961 et 962) le récit de la visite faite, dans les premiers mois de 1508, par Francia à la statue de Jules II, que Michel-Ange venait de fondre à Bologne : « *Veggendo egli l'artificio di Michel-Agnolo, stupì. Perilchè fu da lui domandato che gli pareva di questa figura. Rispose il Francia che era un bellissimo getto. Intese Michel-Agnolo che è lodasse più il bronzo che l'artificio, perchè sdegnato e in collera gli rispose : va al... tu el' Cossa*[3]*, che siete due solennissimi goffi nel' arte. Talchè il povero Francia si tenne vituperatissimo in presanza di quelli che erano quivi.* »

Décidément Michel-Ange se mettait facilement en colère, et une fois en cet état, il était violent et injuste pour les maîtres qui le précédaient dans la carrière et dont l'âge et le talent auraient mérité tout au moins quelques égards. Il se lançait à son tour dans la lice avec la conscience

1. Tome VI, page 31.

2. *Ma coloro aspramente con sonetti e publiche villanie lo saettavano* (Vasari, VI, 47).

3. Nous omettons à dessein un mot. On voit un ouvrage du Cossa dans la Pinacothèque de Bologne. C'est un tableau de style ancien : il a été gravé par Rosaspina.

de sa force et le dédain du passé. Ces vieux maîtres qu'il foulait ainsi aux pieds sans pitié, il sentait bien qu'il allait les écraser ou les rejeter pour longtemps dans l'ombre. Mais l'équitable postérité remet tôt ou tard les hommes et les choses en leur place, et, tout en s'inclinant devant la grandeur de Michel-Ange, elle tient en honneur et Perugino et Francia.

Les deux tableaux de la *National Gallery* suffiraient seuls à venger Francia de la grossière invective de Michel-Ange. Ils ont été peints pour une église de Lucques et ont été vendus à Londres en 1840 (avec la galerie du duc de Lucques). Ils formaient la décoration d'un autel, et peut-être pourrait-on les replacer l'un au-dessus de l'autre, comme le maître les avait peints. Le panneau principal représente la Vierge et sainte Anne entourées de quatre saints, sans compter l'Enfant Jésus et saint Jean qui n'ont pas été oubliés. Le sujet cintré qui servait de couronnement au précédent est une *Pietà*. La couleur de ces deux ouvrages est à la fois douce et vigoureuse : les têtes sont expressives, les figures bien posées et bien combinées. C'est un ensemble plein d'harmonie et d'un sentiment religieux bien prononcé.

Un troisième tableau du même maître, quoique beaucoup moins considérable, ne saurait être passé sous silence. C'est une peinture de chevalet, provenant de la collection de M. Beaucousin, de Paris, collection acquise tout entière par la *National Gallery* en 1860. On y voit la Madone à mi-corps vue de face, tenant devant elle l'Enfant Jésus debout sur un parapet. De chaque côté, un saint en demi-figure. Fond de paysage.

XIII.

CIMA DA CONEGLIANO, MARCO BASAITI, FRANCESCO BISSOLO.

Il nous est impossible de ne pas nous arrêter un instant devant les œuvres vraiment attrayantes des élèves de Jean Bellin. Cima, Basaiti, Bissolo, ont été non-seulement ses élèves et ses imitateurs, mais aussi ses aides, et quand ils ont copié ou répété (avec changements plus ou moins importants) ses madones, il n'est pas facile de distinguer l'original de la copie.

Le premier tableau de Cima représente la Vierge assise, vue de trois quarts, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui debout et plein d'animation tient un chardonneret dans ses mains. Le geste de sa joie enfantine est rendu avec une vérité gracieuse; les draperies roses et blanches

de la Vierge, le joli fond de paysage montagneux, la bonne conservation, tout concourt à l'agrément de ce petit tableau, qui vient de la collection Beaucousin.

Une seconde madone, un peu plus grande, réunit les mêmes qualités d'exécution et de coloris. Mais la composition est moins vive et moins heureuse.

Le Musée possède un troisième ouvrage de Cima, l'*Incrédulité de saint Thomas*, grand panneau de douze figures portant la date de 1504. Il a beaucoup souffert et a perdu presque tout le charme qu'il devait avoir primitivement. Nous doutons d'ailleurs qu'il ait jamais pu être comparé au tableau, représentant le même sujet, qui se voit à l'Académie de Venise, et qui est l'un des chefs-d'œuvre de l'art vénitien à cette époque.

Ces trois tableaux sont d'une authenticité indiscutable, ils portent en même temps la signature du maître et son caractère bien connu. Celui de Basaiti paraît également vrai, et nous n'avons nulle envie de le contester. Remarquons seulement qu'il ne porte aucune marque ni signature. En voici la description : la Vierge assise à terre au milieu d'une prairie tient et adore l'Enfant Jésus endormi. De nombreux bestiaux se voient derrière ce groupe, garnissant les différents plans d'un paysage étendu qui se termine à l'horizon par des montagnes. Un aigle perché sur un arbre mort observe une cigogne et un serpent qui se battent... Le faire de ce charmant ouvrage tient à la fois de Jean Bellin et de Cima; le paysage est de toute beauté et paraît bien conservé.

Un jolie tête de femme blonde dans un costume richement orné est attribuée à Francesco Bissolo : peinture d'une touche moins grasse et moins ferme que celle de Jean Bellin, mais encore agréable et de bon goût. Les ornements de la robe sont rendus avec beaucoup d'adresse.

Gardons-nous d'oublier un bel ouvrage de la même école, qui a longtemps porté le nom de Giorgione dans la collection de Samuel Woodburn, et qui, même sans nom, est encore des plus remarquables. C'est une grande toile où les figures sont presque de taille naturelle. La Vierge assise à la gauche de la composition tient l'Enfant qu'un guerrier en armure et coiffé d'un turban adore à genoux; à droite un page tient le cheval du guerrier. Devant la Vierge se voient deux perdrix. Fond de paysage.

Ce tableau a souffert, mais il contient de belles parties. Le guerrier agenouillé est savamment dessiné et son armure est d'un ton superbe; la Vierge est bien *giorgionesque*. C'est en somme un fort beau tableau, et, sans prétendre trancher une question délicate, nous l'avions toujours

trouvé digne du grand nom qu'on lui donnait. Il faut louer d'ailleurs la prudence du catalogue qui l'attribue simplement à l'école du Bellin; attribution évidemment correcte, quoique un peu vague. M. Cavalcasselle le range parmi les ouvrages de Vincenzo Catena.

XIV.

BELTRAFFIO, ANDREA SOLARIO, LORENZO DI CREDI.

Avant d'arriver aux grandes illustrations de l'art, nous placerons ici trois élèves de Léonard de Vinci, artistes de vrai mérite qui par leur sentiment et leur éducation se rattachent à l'école antico-moderne.

Beltraffio est un maître d'une rareté extraordinaire. C'était, paraît-il, un simple amateur, quoique fort habile, et nous n'exagérons nullement en disant que le seul ouvrage indiscutable qui reste de lui est la grande peinture du Musée du Louvre, peinture acquise du Musée Brera sous le premier Empire et par suite d'échanges. La Vierge et l'Enfant de la *National Gallery* ne présente pas la même authenticité, puisque le nom qu'on lui donne n'est qu'une attribution; mais cette attribution est vraisemblable et paraît bien convenir à la peinture. Le coloris, du beau ton vigoureux et transparent que l'on remarque dans le tableau du Louvre, se fait tout d'abord apprécier. La tête de la Vierge est bien *léonardesque* et du meilleur style. Enfin ce panneau qui vient de la vente Davenport-Bromley[1], que son nom soit plus tard confirmé ou modifié par de nouvelles recherches, sera toujours une excellente et honorable acquisition.

Les deux portraits d'Andrea Solario sont des plus remarquables. Le premier, celui de Giovanni Christoforo Longono, est entièrement vêtu de noir; il est vu de face et à mi-corps, tenant dans une de ses mains une lettre sur l'adresse de laquelle se lit son nom. OEuvre pleine de fermeté et de dignité, signée et datée de 1505.

Le second est encore plus beau. Il est plus petit que le précédent et représente aussi un buste d'homme dans la force de l'âge et vu absolument de face. Chapeau noir, robe rouge avec écharpe noire. La main droite tient un œillet; au pouce de la main gauche, on remarque une

1. N° 159 du catalogue, prix 440 guinées (11,440 francs). Le tableau, avant d'appartenir à Davenport-Bromley, faisait partie de la galerie de lord Northwick et y était attribué au Verocchio.

grosse bague avec turquoise. Acquis en 1875, à Milan, au prix de 1500 livres sterling (37,500 francs).

Ces deux portraits présentent une analogie complète avec celui de Charles d'Amboise qui se voit au musée du Louvre et qui fut longtemps attribué à Léonard. On l'a depuis quelques années donné à Solario avec vraisemblance, mais avec quelques restrictions dubitatives que l'étude des portraits de la *National Gallery* permet, ce nous semble, de faire disparaître.

Lorenzo di Credi, l'aide et l'élève de Verrocchio, le condisciple de Léonard et du Pérugin, ne pouvait être oublié. Il se trouve là avec deux estimables peintures d'un beau fini, d'un travail un peu monotone, mais d'un sentiment élevé, d'une coloration délicate et bien conservées. La première de ces peintures est une Madone ; la seconde, tant de fois répétée avec variantes représente la Vierge agenouillée dans un paysage et adorant son fils. Celle-ci a fait partie des collections de Lord Northwick et de M. Beaucousin.

REISET.

(La suite prochainement.)

LES FOUILLES D'OLYMPIE

Raconter des découvertes encore bien loin de leur terme, décrire les premiers fragments mis au jour par la pioche sans attendre que de nouveaux morceaux viennent peu à peu les compléter, fonder enfin sur des documents peu nombreux encore une appréciation de l'œuvre dont ils nous laissent bien entrevoir l'importance, mais sans nous permettre de l'étudier en détail, est assurément chose délicate et hasardeuse. La prudence et l'amour-propre conseilleraient de ne point courir l'aventure : les suppositions qui paraissent aujourd'hui les plus probables ne seront-elles pas démenties demain? Ne faudra-t-il pas atténuer, corriger les jugements les mieux motivés en apparence? et, confier d'ores et déjà ses impressions au papier qui ne laisse rien perdre, n'est-ce pas s'exposer à bien des regrets, se condamner peut-être à l'humiliante nécessité de revenir plus tard sur ses dires, et fournir des arguments tout prêts à qui voudrait par la suite se donner le facile plaisir de démontrer que vous n'êtes pas infaillible? Et pourtant la *Gazette* ne peut garder plus longtemps le silence sur des trouvailles qui apportent à l'histoire de l'art antique de si précieuses informations. Après avoir tenu ses abonnés au courant des progrès des fouilles, l'heure est venue pour elle de leur exposer l'ensemble des résultats obtenus pendant la première campagne, celle de l'hiver de 1875-1876, et de les mettre par là plus en état de comprendre l'intérêt des travaux qui se poursuivent en ce moment. Ces considérations ont fait taire mes scrupules, et j'espère qu'elles rendront

mes lecteurs plus indulgents pour les erreurs que je pourrai commettre dans cette étude.

I.

Entre les pentes méridionales de l'Olympe d'Élide et le large lit de l'Alphée, en amont du point où le fleuve reçoit un torrent venu du nord, le Cladaos[1], s'étend une petite plaine dont une partie avait été, d'après la tradition, consacrée à Zeus par Héraclès et entourée par lui d'un mur. Ce terrain sacré, ce téménos, devait aux beaux arbres dont il était couvert le nom d'Altis ou *bois*. Auprès de l'autel élevé par lui avec les cendres des sacrifices, le héros avait célébré des jeux sacrés; plus tard Pélops avait donné à ces jeux plus d'éclat, et, au commencement du IXe siècle, le roi Iphitos avait institué la trêve sainte (Ἐκεχειρία) qui devait en permettre le paisible accomplissement. Tout le monde sait comment, au VIIIe siècle, ces jeux prirent plus d'importance et de régularité, et comment leur retour périodique tous les quatre ans servit, depuis 776, de base au seul système chronologique qui fût commun à tous les Hellènes. Les fêtes de Zeus d'Olympie étaient en effet, plus encore que celles d'Apollon Pythien, les fêtes nationales de la Grèce. On y accourait de toutes parts; Ioniens et Doriens, hommes d'Athènes, de Lacédémone ou de Thèbes, malgré leurs haines réciproques et au milieu de leurs guerres les plus sanglantes, se retrouvaient à ce rendez-vous et y vivaient en paix pour quelques jours. Rois de Cyrène ou tyrans de Syracuse, chefs des puissantes aristocraties de Corinthe ou de Larisse, citoyens riches des villes libres, n'avaient pas de plus vive ambition que de remporter à Olympie le prix de la course des chars. Les athlètes qui obtenaient la couronne d'olivier sauvage faisaient dans leur patrie une entrée triomphale et étaient honorés à l'égal des généraux vainqueurs : c'est que leurs victoires paraissaient, aussi bien que les succès militaires, un signe de la protection des dieux. « Car ce sont les dieux, dit Pindare, qui donnent aux vertus humaines les moyens d'agir; c'est d'eux que viennent et la sagesse, et la force des bras, et l'habileté de la langue. »

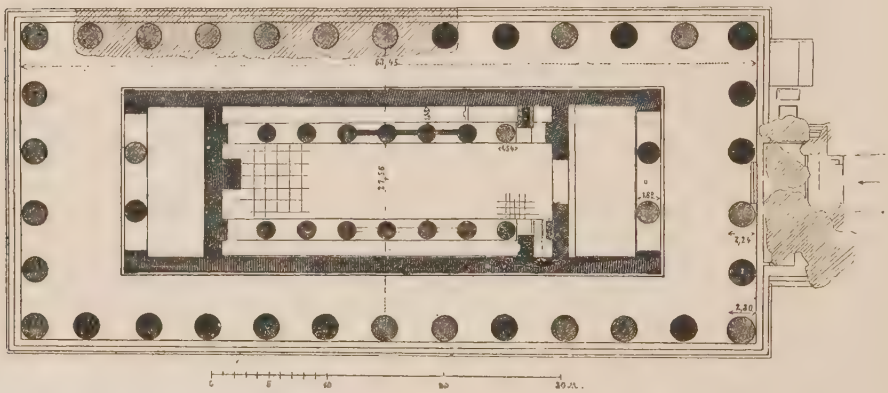
> Ἐκ Θεῶν γὰρ πᾶσαι μαχαναὶ βροτέαις ἀρεταῖς
> καὶ σοφοὶ καὶ χερσὶ βιαταὶ περίγλωσσοι τ' ἔφυν.

Aussi, aucun sanctuaire du monde grec ne renfermait autant d'offrandes

1. Κλάδαος. C'est l'orthographe de Xénophon, qui a longtemps vécu à Scillonte, près d'Olympie. Pausanias écrit Κλάδεος.

et de monuments commémoratifs que les quelques dix hectares qui s'étendaient entre le Cladaos, le Stade, l'Hippodrome et l'Alphée. Pas un coureur ou un lutteur victorieux qui n'eût là sa statue, élevée aux frais de sa ville natale et œuvre des plus grands artistes. Pas une cité qui, après avoir battu ses ennemis, n'y consacrât, comme dîme du butin, quelque image de divinité ou quelque monument dont l'inscription rappellerait aux générations futures la gloire et la piété des fondateurs. Tout un peuple de marbre et de bronze se pressait sous les platanes de l'Altis : au temps de Pline, il y avait encore là trois mille statues, et Pausanias, qui n'a que dix livres pour toute la Grèce et un seulement pour l'Attique, en a consacré deux à Olympie seule.

C'est presque au milieu de l'Altis que s'élevait le temple de Zeus.



PLAN DU TEMPLE DE JUPITER A OLYMPIE.

Il avait été commencé par les Éléens après la prise par eux de la ville de Pisa, en 572, et n'avait été terminé qu'environ cent-trente ans après; le premier architecte avait été l'Éléen Libon; Byzès de Naxos avait recouvert la toiture de tuiles en marbre. L'édifice, construit, suivant l'usage du VIe siècle, en pierre calcaire recouverte de stuc, était d'ordre dorique, avec six colonnes sur les façades et treize sur les côtés; ces colonnes avaient $2^{m},24$ de diamètre à la base et environ 11 mètres de hauteur. La longueur de l'édifice était de 63 mètres, sa largeur de 27; l'angle supérieur du fronton était à plus de 21 mètres au-dessus du sol environnant. A l'intérieur du naos, deux ordres superposés de colonnes doriques, sept de chaque côté, soutenaient la charpente de la toiture. Des métopes sculptées étaient placées, non pas, comme d'ordinaire, entre les triglyphes de la frise extérieure, au-dessus du péristyle, mais sur

la frise intérieure, au-dessus des entrées du pronaos et de l'opisthodome : il y en avait six de chaque côté. Sur ces métopes étaient représentés les travaux du fondateur mythique du sanctuaire, Héraclès[1]. La décoration des deux frontons avait été confiée aux deux artistes les plus renommés du ve siècle, après Phidias. Alcamènes d'Athènes avait sculpté sur le fronton ouest le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs; Pæonios de Mendè, en Thrace, avait représenté sur le fronton est, celui de la façade principale, la fameuse course de chars qui coûta la vie au roi OEnomaos et donna à Pélops l'empire du pays, nommé depuis Péloponnèse. Nous reparlerons tout à l'heure de cette décoration. Le même Pæonios était l'auteur de la gigantesque Victoire en bronze doré et des deux vases de même métal placés au sommet et aux deux angles du fronton est. Enfin la statue de Zeus placée au fond du naos était l'œuvre de Phidias. Le dieu, colosse d'or et d'ivoire de dimensions telles que, s'il s'était levé, il aurait touché du front le plafond du temple, était assis sur un trône monumental fait d'ébène, d'ivoire et d'or, décoré de bas-reliefs et enrichi de pierres précieuses. Il tenait dans sa main droite une Victoire, comme lui chryséléphantine, et dans sa main gauche un sceptre. C'était, au jugement de l'antiquité tout entière, le chef-d'œuvre du maître athénien et le plus sublime effort de l'art hellénique. Chose rare encore au ve siècle, le statuaire avait obtenu de graver son nom sur l'un des pieds du dieu, et les Éléens avaient consacré à Zeus l'atelier d'où était sortie cette merveille; Pausanias le vit encore.

Si effrontés spoliateurs qu'ils fussent, les Romains respectèrent cette statue. Gouverneurs de la province d'Achaïe, généraux et fonctionnaires se rendant en Asie, empereurs même en voyage, se détournaient de leur route pour aller la contempler au fond de son temple. Elle y resta, intacte et vénérée, jusqu'au moment où les empereurs chrétiens, pour parer à peu de frais leur nouvelle capitale, mirent au pillage tous les sanctuaires de la Grèce. Transporté à Constantinople par Théodose, le Zeus Olympien y périt moins d'un siècle après, en 475, dans un incendie. Les bronzes de l'Altis prirent la même route et subirent le même sort, ou bien furent envoyés à la fonte. Quant au temple lui-même, aucun auteur byzantin n'en parle. Il dut s'écrouler dans l'un des tremblements de terre qui ravagèrent l'Orient au moyen âge. Peu à peu l'Alphée, rivière fort rageuse en hiver, recouvrit tout l'Altis d'une épaisse couche de boue, et l'emplacement même du temple serait

1. Pausanias, V, x, 9.

devenu invisible si les Albanais du gros village de Lala n'avaient creusé des tranchées au milieu de ses décombres pour en extraire du moellon.

C'est à la France, il est bon de ne pas l'oublier, qui revient l'honneur d'avoir fait la première exploration de ces ruines. Parmi les points signalés par l'Institut à la commission scientifique adjointe par le gouvernement de la Restauration à l'expédition de Morée, figurait le temple d'Olympie. Cette commission comptait parmi ses membres un prétendu archéologue, Dubois, et l'architecte Abel Blouet, l'un des hommes qui ont apporté à l'étude de l'art grec le plus de conscience, d'intelligente curiosité, d'amour profond et respectueux. Dubois et Blouet, qui ne s'accordaient guère ensemble, s'entendirent cependant pour déblayer le temple d'Olympie. Dubois fit, un peu au hasard, un grand trou du côté de la façade orientale; Blouet, par des fouilles méthodiquement dirigées, réunit presque tous les éléments nécessaires à la restauration de l'édifice. Cette restauration, fort bien étudiée, a été gravée dans le premier volume du magnifique ouvrage publié par la commission[1], et certes, malgré de petites erreurs dans l'arrangement du fond de la cella, ce n'est pas le travail de M. le professeur Adler qui la fera oublier.

Malheureusement Dubois, qui se proposait de trouver des statues, conduisit sa fouille fort maladroitement, et Blouet, qui ne cherchait que des données architecturales, limita strictement ses recherches au périmètre de l'édifice. Or la construction d'un temple grec est telle que, lorsqu'il s'écroule, ses colonnes et ses murs doivent s'écarter et tomber en dehors, en sorte que les parties supérieures, frontons et frises, sont projetées au loin. Les deux explorateurs ne trouvèrent donc que peu de morceaux de sculpture : du fronton est, seulement les doigts d'un pied colossal, fortement appuyé contre le sol; des métopes de l'opisthodome, une douzaine de fragments qui par hasard avaient roulé moins loin : ces fragments sont aujourd'hui au Louvre. Les plus considérables sont : le lion de Némée, étendu mort et sur lequel le héros pose le pied ; Artémis Stymphalia regardant, du haut des rochers sur lesquels était bâti son temple, le massacre des oiseaux qui infestaient les abords du gouffre ou *Katavothron* où se précipite le fleuve Stymphalos; enfin et surtout Héraclès domptant le taureau crétois. Cette dernière métope, mieux conservée, est un des plus admirables morceaux

1. Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouvernement français et publiée par Abel Blouet, architecte, 3 vol. in-folio. Paris, Didot, 1831.

de la sculpture antique, et je ne crois pas qu'aucune des métopes du Parthénon puisse être placée au-dessus d'elle. Penché en arrière et raidissant sa jambe gauche, le héros saisit la corne de l'animal cabré, le force à s'arrêter court, et du bras droit, cassé à l'épaule, il lève sa massue pour le frapper. La tête, comme deux autres trouvées à part et dont l'une est parfaitement conservée, a les formes carrées et osseuses qu'affectionnait l'art archaïque ; les épaules, la poitrine et les cuisses sont d'un modelé puissant et déjà gras, d'une facture avant tout ferme et sobre. Un archéologue qui n'a pas toujours été aussi heureux dans ses appréciations d'œuvres d'art, Raoul Rochette, s'est exprimé en fort bons termes au sujet de ces marbres[1] : « En ne perdant pas de vue, dit-il, que ces bas-reliefs étaient faits pour être placés à une assez grande hauteur, et en observant qu'à raison de cette destination on n'a pas dû chercher à mettre, dans de pareilles sculptures, cette élégance et ce fini d'exécution qu'auraient comportés des ouvrages d'une plus grande importance, placés plus près de l'œil, on ne pourra s'empêcher d'admirer le savoir qui brille jusque dans les moindres fragments ; la justesse et la vivacité du mouvement ; la noblesse et la vérité des formes ; une sobriété de détails qui produit l'élévation du style, mais non pas aux dépens du naturel ; la franchise du travail jointe à une vérité d'imitation qui, dans l'état de dégradation où nous apparaissent ces bas-reliefs, produit presque l'illusion de la réalité ; en sorte que des membres épars, des mains, des bras et des jambes séparés du tronc, semblent pour ainsi dire moulés sur nature ; que des marbres brisés par morceaux font presque l'effet d'une chair qui palpite. » Le style du bon Raoul Rochette est un peu vieillot sans doute, ses préoccupations un peu académiques ; mais le sentiment est juste et d'autant plus méritoire qu'en 1831 les sculptures d'Olympie devaient scandaliser bien des gens.

Si maigres qu'elles fussent, les découvertes de Blouet et de Dubois montraient que toute la décoration du temple n'avait pas péri. L'Alphée lui-même se chargeait de compléter la démonstration, et lorsque quelque crue un peu forte lui faisait changer de lit, on ramassait parfois au milieu du sable de menus objets arrachés par les eaux au sol de l'Altis : c'est ainsi que fut trouvé le beau casque votif du tyran de Syracuse Hiéron Ier, aujourd'hui au British Museum. Aussi tous ceux qui avaient visité Olympie étaient-ils persuadés que des fouilles en ce point seraient très-fructueuses. Un homme dont les actes politiques ont trop fait oublier la réelle valeur scientifique, et qui portait dans l'étude de l'an-

1. Séance publique des quatre Académies, le 30 avril 1831.

tiquité, sinon un très-lourd bagage d'érudition, du moins un grand sens pratique et un remarquable coup d'œil, Beulé, émit bien souvent le vœu que le gouvernement français envoyât à Olympie une nouvelle expédition. Mais il parla dans le désert. L'éminent professeur de Berlin, M. Ernst Curtius, fut plus heureux : lorsque l'indemnité de guerre eut rempli — pour peu de temps — les caisses du gouvernement allemand, il obtint que quelques centaines de mille francs fussent consacrés à l'exploration de l'Altis. Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié la convention qui fut conclue au printemps de 1875 avec le gouvernement hellénique, malgré les hauts cris de la Société archéologique d'Athènes et les défiances de la Chambre; ils se souviennent que MM. Hirschfeld et Botticher, ce dernier remplacé plus tard par M. Adler, furent chargés de la conduite des travaux, sous la haute direction de M. Curtius. Les fouilles furent poursuivies avec beaucoup d'activité, en dépit du mauvais temps et de la fièvre, pendant l'automne de 1875 et l'hiver de 1876; des tranchées furent creusées à grande distance tout autour du temple, de manière que rien ne pût échapper aux recherches, et, du côté de la façade est, un grand espace fut déblayé.

Pendant longtemps les résultats de ces travaux ne furent connus que par quelques rapports de M. Curtius à l'Académie de Berlin, rapports écrits en style apocalyptique et plus faits pour piquer la curiosité que pour la satisfaire. Enfin, en septembre dernier, a été publié un compte rendu des fouilles un peu plus explicite[1]; ce compte rendu, luxueux et malheureusement plus cher encore que luxueux, contient : une préface de M. Curtius; un récit sommaire des fouilles, suivi de la liste des principaux objets trouvés, par M. Hirschfeld; une étude architecturale plus que brève de M. Adler. C'est à cette étude que nous empruntons le plan joint à cet article et qui indique, par des teintes différentes et des hachures plus ou moins serrées, les données fournies par les fouilles, les restitutions conjecturales, et les parties non encore déblayées. Ce plan n'apporte à celui de Blouet que trois changements : une modification insignifiante dans la forme des escaliers qui conduisaient aux combles, et, ce qui est le plus notable, la suppression de la porte supposée entre l'opisthodome et le naos, et celle de l'édicule sous laquelle Blouet avait abrité la statue.

A ces onze pages de texte, qui ne peuvent être considérées que

1. Die Ausgrabungen zu Olympia, Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Früjahr 1875-1876, herausgegeben von E. Curtius, F. Adler, und G. Hirschfeld. In-folio, 33 planches, Berlin, Wasmuth, 1876. — 2e édition, 23 planches.

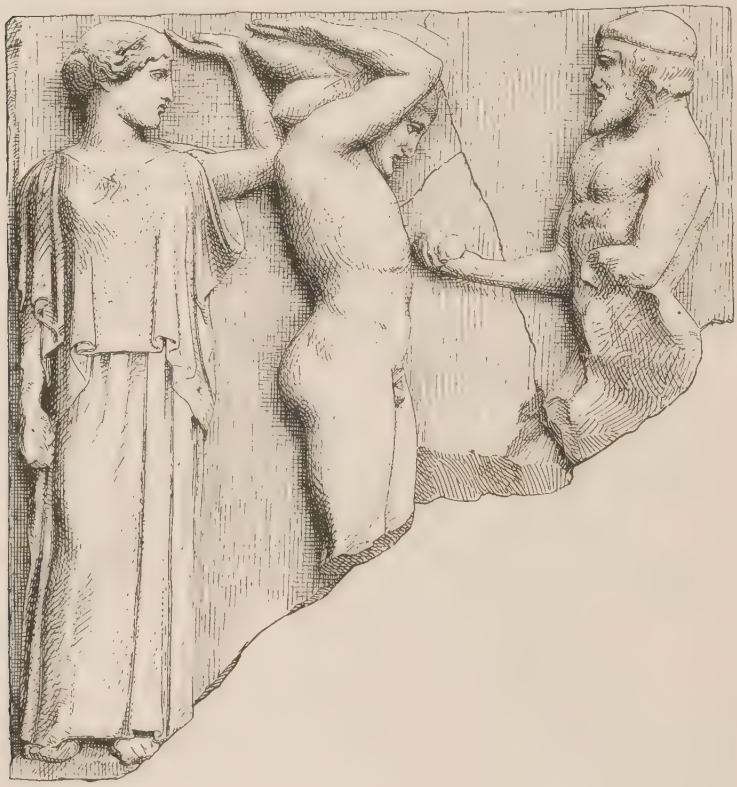
comme provisoires et qui ne sont même pas tout ce qu'on pouvait espérer d'un « aperçu » provisoire, sont jointes des photographies faites à Olympie même par un photographe grec de Patras, avec un appareil évidemment trop petit : de là des déformations sensibles, que la comparaison des diverses vues des mêmes figures permet de constater. De plus, les clichés ont dû être retouchés à Berlin : les ombres trop noires ont été atténuées, les blancs adoucis; les épreuves ont ainsi pris une teinte douce et flatteuse au premier coup d'œil, mais monotone et veule, qui donne au marbre l'aspect de l'albâtre. La seconde édition de l'ouvrage est encore moins bonne : reportées sur pierres, les photographies y ont perdu leur finesse sans gagner en solidité. Cette seconde édition doit cependant être consultée, parce que, depuis la première, de nouveaux morceaux sont venus compléter les principaux fragments, et que l'attribution fautive de certaines figures a été corrigée.

II.

Une seule métope a été découverte dans les fouilles de l'an dernier[1] : elle provient du pronaos et est mentionnée par Pausanias[2]. Une cassure en diagonale en a emporté le bas, du côté droit : le reste est admirablement conservé ; l'épiderme du marbre y a même gardé tout son poli. Elle contient trois figures en haut relief : au centre est Héraclès, nu et debout; ses deux bras, élevés au-dessus de sa tête, supportent le ciel, dont un coussin, posé plié en deux sur la nuque, amortit le poids. Le type est le même que dans les têtes du héros conservées au Louvre : la figure est carrée; la barbe et les cheveux, indiqués simplement par masses, devaient être, suivant l'usage, complétés par la peinture. Le corps est fermement établi sur les jambes, cassées aux genoux; l'attitude indique l'effort, non la fatigue. La musculature est sobrement, mais très-consciencieusement rendue : le dos, la poitrine et les cuisses sont des morceaux dignes de devenir des modèles classiques. Devant le héros, Atlas se tient debout : dans sa main droite sont les pommes d'or qu'il a promises; le corps est cassé à la ceinture. Enfin à gauche est une des Atlantides, vêtue du péplos dorien, dont l'étoffe épaisse et lourde tombe en plis verticaux, comme dans les danseuses d'Herculanum. Elle laisse

1. Les dernières nouvelles annoncent la trouvaille de deux autres.
2. Pausanias, V, x, 9.

son bras droit pendre le long du corps, tandis que de son bras gauche élevé elle aide le héros à supporter son fardeau. La tête, aux traits pleins, aux lèvres un peu fortes, aux maxillaires bien accusés, a cette beauté sévère et froide qui devait être celle des femmes de l'Hellade et dont les Grecques des îles et de la côte asiatique offrent encore souvent le type. L'immobilité de l'attitude, la rigidité de la draperie, tra-



HÉRACLÈS ET ATLAS.

(Métope du temple de Jupiter à Olympie)

hissent un reste d'archaïsme : il n'y en a au contraire presque plus de trace dans le corps de l'Héraclès, comparable à ce que le ciseau grec a produit de plus beau. La composition est un peu maigre : les trois personnages forment autant de lignes verticales mal reliées l'une à l'autre et qui laissent entre elles des trous trop considérables. A cet égard je préfère la métope du Louvre, moins flatteuse à l'œil dans son état de mutilation, mais plus savamment composée.

La plupart des marbres reproduits dans les deux publications berlinoises appartiennent au fronton est du temple. J'ai dit que l'auteur de ce fronton était Pæonios de Mendè, et qu'il avait pris pour sujet les apprêts de la lutte de Pélops et d'OEnomaos. On connaît l'aventure : OEnomaos, roi de Pise, avait appris d'Apollon Delphien qu'il mourrait le jour du mariage de sa fille : résolu donc à la garder vierge, il défiait à la course des chars tous les prétendants ; le point de départ était l'autel de Zeus à Olympie, le but l'autel de Poseidon à Corinthe. Laissant partir d'abord les prétendants, pendant qu'il sacrifiait lui-même à Zeus, il se lançait à leur poursuite sur cette route un peu longue, les atteignait et les perçait de sa lance. Pélops se présenta à son tour, corrompit le cocher d'OEnomaos, Myrtilos, et atteignit le but ; OEnomaos se tua de désespoir et Pélops devint l'époux d'Hippodamie et le roi de Péloponnèse. Suivant une autre version, le traître Myrtilos aurait remplacé par une cheville de bois la cheville de bronze qui fixait en place l'une des roues du char d'OEnomaos, et le roi aurait été précipité à terre au milieu de la course. Quoi qu'il en soit, Pæonios avait représenté, non la lutte elle-même, insuffisante à remplir un fronton, mais les préparatifs du départ. Pausanias décrit avec une scrupuleuse exactitude la composition[1] : « Au milieu même du fronton, dit-il, est la statue de Zeus ; auprès de lui, à droite, est OEnomaos mettant sur sa tête un casque, et à côté sa femme Stéropé, l'une des filles d'Atlas. Le cocher Myrtilos, qui conduisait le char d'OEnomaos, est assis devant les chevaux, qui sont au nombre de quatre. Après viennent deux hommes : ils n'ont pas de noms, mais il est évident qu'ils sont eux aussi chargés de soigner les chevaux d'OEnomaos. A cette extrémité du fronton est couché le Cladaos : c'est celui des fleuves que les Éléens honorent le plus, après l'Alphée. Du côté gauche du fronton, après Zeus, viennent Pélops et Hippodamie, puis le cocher de Pélops, ses chevaux et deux hommes, palefreniers eux aussi de Pélops ; ensuite le tympan se rétrécit, et à son extrémité est sculpté l'Alphée. »

Cette composition, d'ailleurs naturellement indiquée par le sujet même, est simple et saisissante : au centre, assis sur son trône, Zeus, comme les Hellanodiques des temps postérieurs, va juger le combat ; des deux côtés, deux groupes mouvementés de cinq figures ; enfin, aux deux extrémités, les deux fleuves qui limitent le terrain sacré et que, par une fiction familière aux Grecs, l'artiste a faits spectateurs de la lutte.

Sur les treize figures que contenait ce fronton, MM. Hirschfeld et

1. Pausanias, V, x, 6, 7, 8.

Botticher ont trouvé l'an dernier des fragments considérables de sept. Il s'en faut de beaucoup que l'identification de toutes ces figures soit possible et que leur place dans la composition soit certaine : elles semblent, pour la plupart, appartenir aux personnages secondaires des deux extrémités du tympan : c'est du centre de la scène, de sa partie la plus intéressante, que nous avons, jusqu'à présent, le moins de restes [1].

Des sept figures trouvées, deux seulement se reconnaissent au premier abord et sans hésitation possible : ce sont celles des deux fleuves. Celui de l'angle gauche, l'Alphée, est brisé en trois fragments; la tête et les bras manquent encore. Mollement étendu, le dieu se soulève un peu sur le coude gauche pour regarder le combat, et cette posture donne à son torse une gracieuse inflexion. Ses formes sont celles d'un bel éphèbe, pleines déjà et point encore trop accusées. Le modelé, surtout dans les épaules, la poitrine et le ventre, en est suave et doux; les muscles sont tranquilles et fondus. L'Alphée rappelle l'admirable figure de l'Ilissos; mais ici l'attitude est plus reposée, et, par suite, la charpente du corps moins accusée; les formes sont aussi plus grasses et moins nerveuses. Les jambes, allongées et immobiles, trahissent une certaine négligence, plus visible encore dans les draperies qui en couvrent l'extrémité. C'étaient là des parties peu en vue, et que, par suite, l'artiste ne s'est pas fait scrupule de sacrifier.

Tout autre est la figure du Cladaos, qui, à l'angle droit du fronton, faisait pendant à l'Alphée. Couché sur le côté droit, le dieu se retourne brusquement, se soulève sur les deux bras, et regarde avec curiosité devant lui. Le torse seul est conservé : c'est celui d'un homme de trente ans, nerveux et robuste. Tous les muscles sont en action : les épaules, rejetées en arrière, font saillir les clavicules; les pectoraux, larges et forts, se gonflent ; la cage thoracique se bombe et dessine franchement les côtes; les muscles de l'abdomen et des hanches se tendent. Il y a certainement dans cette figure une violence de mouvement qui nuit un peu à la majesté et à l'harmonie des lignes; mais quelle fougueuse et puissante *maestria!* Comme on sent dans ce corps la fermeté des chairs et la chaleur de la vie!

J'aime moins, quoiqu'on y retrouve le même sentiment de la nature, la figure d'un jeune homme accroupi, peut-être l'un des deux serviteurs placés entre l'Alphée et le char de Pélops. Il est complet, sauf la tête.

1. On vient de découvrir le torse d'une des deux femmes, une partie de la tête d'Œnomaos et plusieurs fragments considérables des chevaux.

La jambe droite repliée sous lui, l'autre recourbée à angle aigu, le genou haut, le pied posé d'aplomb, il fait porter le poids de son corps sur le bras droit, et appuie fortement à terre sa main ouverte. L'autre main, par un mouvement peu académique, mais fort naturel en un temps où les hommes n'étaient chaussés que de sandales, flâne aux environs des doigts du pied gauche. Il porte le buste en avant, et semble prêt à se relever par un mouvement rapide et leste. Les jambes sont charmantes dans leur laisser-aller si naturel et leur gracilité juvénile ;

TORSE DU FLEUVE CLADAOS.

(Fronton est du temple de Jupiter à Olympie.)

le modelé du torse est un peu sommaire, et le bras droit négligé : peut-être était-il masqué à la vue.

Également naturelle, et en même temps plus sculpturale, est l'attitude d'un homme agenouillé dans laquelle on peut, ce semble, reconnaître le cocher du char de Pélops. Nu jusqu'à ceinture, il a le genou droit en terre, l'autre élevé. Son bras gauche étendu en avant, et dont la main a été retrouvée à part, rendait un peu la bride ; tandis que le bras droit replié, le coude à la hauteur de la ceinture, retenait au contraire les chevaux, de manière à les forcer de tourner à droite vers les spectateurs. La courbure du dos est ferme et harmonieuse, la poitrine modelée par larges méplats; l'épaule droite est d'un superbe dessin. La draperie, dont un bout couvre cette épaule et dont le reste enveloppe les jambes, est massée avec ampleur, mais d'une exécution peu soignée.

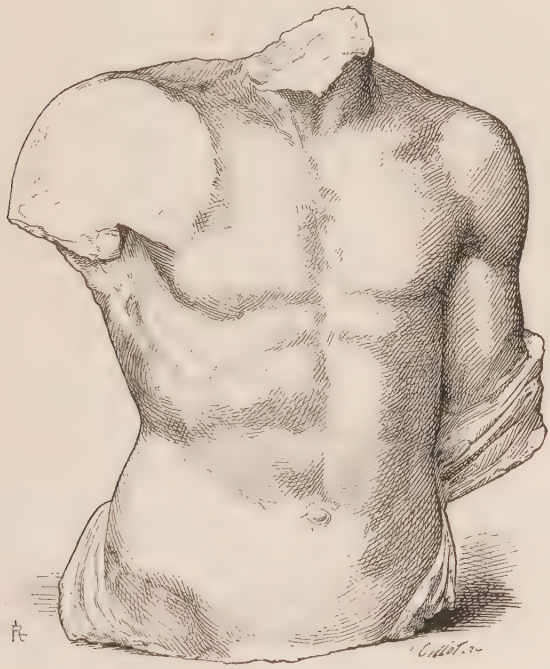
Les deux morceaux suivants sont malheureusement beaucoup plus mutilés. L'un est le torse, en deux fragments, d'un homme jeune, debout, la chlamyde sur l'épaule droite, le bras gauche levé et peut-être tenant une lance, la main droite appuyée sur la hanche. MM. Curtius et Hirschfeld proposent, non sans vraisemblance, d'y voir la figure de Pélops. La pose en est mâle et fière, avec peut-être un peu de raideur ; la poitrine est belle dans son modelé très-simple, la main est d'une remarquable vigueur ; comme toujours, la draperie est fort négligée.

Le second fragment, également un simple torse, semble avoir beaucoup inquiété les savants allemands : ils n'ont su s'il provenait du temple ou d'une figure isolée. L'art en est cependant le même que celui des autres statues du fronton, et les proportions concordent. C'est le reste du corps d'un homme nu, dans la maturité de l'âge. Tout, dans ce morceau, est large et superbe, la poitrine, les épaules, les hanches. Si l'on peut s'en fier à la photographie, c'est certainement des marbres d'Olympie le plus parfait comme exécution, le plus grandiose comme style, celui enfin qui se rapproche le plus de la majesté tranquille des dieux de Phidias. Est-ce le Jupiter du milieu de la composition? est-ce le roi OEnomaos? Mutilé comme est le morceau, et jusqu'à de nouvelles trouvailles, il n'est pas possible de répondre à cette question.

La dernière figure, brisée en trois fragments, est celle d'un vieillard assis. Les jambes manquent et les cuisses sont tellement mutilées qu'on n'en reconnaît plus la forme, mais le haut du corps est parfaitement conservé, et, par un heureux hasard, la tête existe. Cette tête, tout à fait intacte, est, avec le torse de Cladaos, le morceau où la personnalité de Pæonios s'est le plus profondément empreinte. Le crâne est chauve, les oreilles et la nuque sont encore couvertes de cheveux abondants, longs et bouclés ; une barbe épaisse et frisée couvre les joues. Le front, bien développé, est sillonné d'une profonde ride ; l'œil, abrité sous une arcade sourcilière saillante, regarde bien en face, entre des paupières un peu grasses et amollies par l'âge. Le nez, droit et fort, est largement ouvert ; la bouche semble parler. C'est là une tête puissante, sévère, expressive. Mais ce qu'il faut surtout noter, c'est le réalisme de cette figure. Le rude et mâle vieillard dont elle nous donne les traits, le sculpteur a dû le rencontrer dans la rue : il a combattu avec le roi Pausanias à Platées, servi bien des fois comme hoplite, et c'est le poids du casque qui a dénudé son crâne. Pæonios l'a fait poser devant lui, et l'a copié sans rien changer, ni les rides du front, ni la fatigue de la paupière inférieure, sillonnée d'un pli profond, ni la carrure des mâchoires, ni l'épaisseur de la lèvre. Il n'a rien changé non plus au torse, dont

les chairs molles, les seins pendants, accusent la soixantaine avec une brutale sincérité. Le travail du marbre est rapide et dédaigneux du détail : l'artiste a travaillé vite et fait voler à grands coups de marteau les éclats de marbre.

On le voit, le fronton est d'Olympie révèle dans cet homme, dont hier encore nous savions à peine le nom, une originalité puissante; et cette originalité même a visiblement déconcerté les auteurs des fouilles.

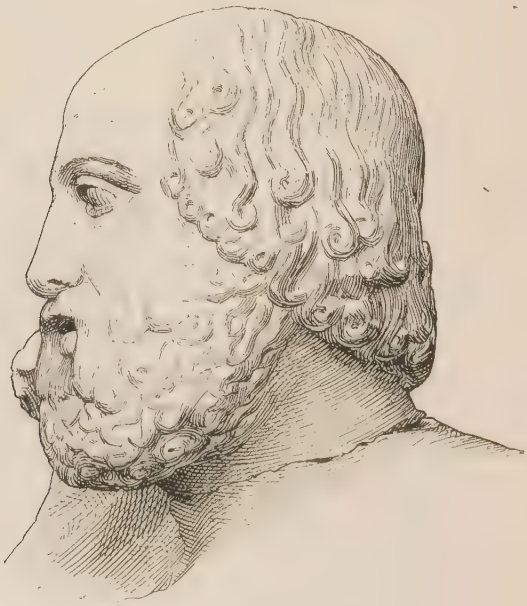


TORSE VIRIL.

(Fronton est du temple de Jupiter à Olympie.)

Qu'on s'imagine un chasseur à l'affût d'un chevreuil et voyant débouquer un sanglier, et l'on comprendra le sentiment de désarroi qu'ont fait naître ces trouvailles. On cherchait un élève assagi de Phidias (car c'est ainsi qu'on se représentait Pæonios), et on se trouvait face à face avec un maître rude et quelque peu bourru, une manière de paysan Thrace ignorant du décorum, soucieux avant tout d'être compris de la foule et de frapper fort, fallût-il pour cela être parfois incorrect et presque trivial. Ce qui distingue en effet ces marbres, ce qui en est, malgré leur variété, le caractère commun, c'est la préoccupation de l'effet décoratif. Ils sont

conçus pour être vus à distance, et non pour être examinés de près. Replaçons-les par la pensée dans le tympan pour lequel ils étaient faits, à 17 mètres au-dessus du sol : les négligences disparaissent, les brutalités s'adoucissent; ce qui subsiste, ce qui devient au contraire plus visible, c'est la franchise des lignes, la magistrale simplicité du travail, l'énergie du mouvement, l'intensité de la vie. Il y a du Michel-Ange



TÊTE DE VIEILLARD.

(Fronton est du temple de Jupiter à Olympie.)

dans Pæonios, dans l'inspiration, dans les procédés de métier, et jusque dans les défauts. Chez l'un comme chez l'autre, ce qui domine, c'est la fougue, le sentiment de la vie, et cette sincérité réaliste que n'effarouchent point certaines vulgarités. Ils se ressemblent encore par la hardiesse du ciseau, par le dédain des détails inutiles, et même par ce parti pris d'ébaucher sommairement les draperies pour faire valoir par le contraste le fini des chairs.

III.

Nous retrouvons encore Pæonios dans une statue qui n'appartient point à la décoration des frontons et sur laquelle l'artiste, si nous pouvions le consulter, aimerait probablement mieux à être jugé. C'est une Victoire colossale, érigée par les colons messéniens de Naupacte devant la façade du temple. Voici ce qu'en dit Pausanias [1] :

« Les Messéniens, de race dorienne, auxquels les Athéniens avaient donné la ville de Naupacte, ont consacré à Olympie une Victoire, placée sur une colonne. Elle est l'œuvre de Pæonios de Mendé, et a été faite avec les dépouilles des ennemis, sans doute après la guerre que les Messéniens soutinrent contre les Acarnanes et la ville d'OEniades. Mais les Messéniens eux-mêmes disent que cette consécration a été faite après les exploits accomplis par eux dans l'île de Sphactérie avec les Athéniens, et si, ajoutent-ils, on n'a pas désigné par leur nom les ennemis, c'est que ces ennemis étaient les Lacédémoniens, dont on avait grand'peur ; tandis que les Acarnanes et les habitants d'OEniades n'inspiraient aucune crainte. »

On a retrouvé l'inscription de la base triangulaire, haute d'environ cinq mètres, qui portait la statue, et sur laquelle, outre la dédicace, étaient gravés divers actes publics concernant les Messéniens. Cette inscription confirme dans tous ses détails le témoignage de Pausanias :

« Les Messéniens et les Naupactiens ont consacré cette statue à Zeus d'Olympie, comme dîme du butin pris aux ennemis. »

Et au-dessous, en plus petits caractères :

ΠΑΙΩΝΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕΜΕΝΔΑΙΟΣ
ΚΑΙΤΑΚΡΩΤΗΡΙΑΠΟΙΩΝΕΠΙΤΟΝΝΑΟΝΕΝΙΚΑ [2]

« Pæonios de Mendé l'a faite, et pour les acrotères placés sur le temple, il a remporté le prix. »

1. Pausanias, V, XXVI, 1.

2. Le sens du mot ἀκρωτήρια ne me semble pas pouvoir, comme on l'a proposé, être étendu aux frontons (ἀετοί) ; il ne s'applique qu'à la Victoire en bronze doré et aux deux vases placés au-dessus de la façade. Si Pæonios ne rappelle ici que les acrotères,

L'établissement des émigrés messéniens à Naupacte est de 455, leur guerre contre les Acarnanes de 429, et l'affaire de Sphactérie de 425. Que l'on adopte la version de Pausanias ou celle, à mon avis plus vraisemblable, des Messéniens eux-mêmes, l'erreur possible pour la date de la Victoire n'est que de cinq ou six ans. L'inscription nous montre encore que les acrotères étaient un peu antérieurs, et les frontons ont dû être faits en même temps que les acrotères, ou même avant. En effet, c'est en 433, au plus tard, que la statue chryséléphantine de Phidias fut placée dans le naos, et à cette époque le temple devait forcément être débarrassé des ouvriers.

Isolée et destinée à être vue d'assez près, la Victoire est d'une exécution beaucoup plus poussée que les figures du fronton. Aussi l'impression qu'elle produit au premier aspect n'est-elle pas tout à fait la même; mais je ne comprends pas, je l'avoue, que ces différences purement extérieures aient paru à certains bons juges avoir assez d'importance pour leur faire dire que, n'était l'assertion formelle de Pausanias, on ne croirait pas les frontons et la Victoire de la même main. Il y a au contraire dans cette figure, et à un degré au moins aussi haut, toutes les qualités vigoureuses que nous avons remarquées dans la décoration du temple.

La déesse s'envole, et son corps est jeté en avant avec une audace vraiment étonnante dans une statue de marbre. Son pied droit presse encore le tronc d'arbre sur lequel elle prend son point d'appui, tandis que la jambe gauche, aujourd'hui cassée, devait être suspendue dans le vide ; le bras gauche est fièrement levé : tenait-il une trompette? faisait-il un geste de triomphe? Il est impossible de le dire. Le bras droit, abaissé vers la terre, tenait peut-être une couronne ou une branche de laurier. De grandes ailes de bronze devaient soutenir la statue et en rétablir l'équilibre. Le vêtement est un péplos dorique, agrafé sur l'épaule droite et laissant du côté gauche l'épaule, le sein et la jambe à découvert. L'étoffe, souple et fine, dessine amoureusement les contours de la poitrine et des cuisses. Par derrière, elle se soulève en amples plis dans lesquels le vent s'engouffre ; le bas de la robe se gonfle et forme derrière la jambe des courbes harmonieuses comme celles des vagues. Les formes du corps, dont cette draperie transparente ne cache aucun détail, sont celles d'une de ces belles vierges doriennes, élevées au grand air et exercées à la course, auxquelles on ne pouvait faire de souhait plus poli que de leur dire : « Puisses-tu avoir de beaux enfants ! » Les seins,

c'est que les figures, surtout décoratives, des frontons et des frises, pour lesquelles l'artiste se faisait aider par ses élèves, étaient tenues en moindre estime que des figures isolées, principalement en bronze.

hauts et d'une fermeté virginale, annoncent déjà cette période de la vie que les Grecs appelaient énergiquement ὥρα, mot complexe, qui signifie à la fois *heure* et *beauté*.

Χαὶ μαζὸς, ἀκμῆς ἄγγελος, κυδωνιᾷ[1]

VICTOIRE CONSACRÉE PAR LES MESSÉNIENS.

(Fouilles d'Olympie.)

Le réalisme, dont nous avons déjà noté tant de signes dans les frontons, se retrouve dans la rotondité du ventre qui fait, surtout quand on regarde la figure du côté gauche, une saillie désagréable, et dans l'am-

1. Léonidas de Tarente, *Anthologie*, 182.

pleur un peu forte des cuisses : le goût attique eût certainement atténué ces défauts de la nature.

La plupart de ceux qui ont vu cette belle statue ont évoqué à propos d'elle le souvenir de la balustrade qui entourait le temple de la Victoire Aptère. Sans doute, c'est surtout la finesse des draperies qui leur a inspiré cette comparaison : hors de ces détails, à mon sens secondaires, elle ne me semble pas pouvoir être soutenue. La Victoire de Pæonios est d'un art tout différent, et, s'il fallait la rapprocher de quelque autre œuvre antique, je songerais bien plutôt à cette admirable Victoire de Samothrace, un des plus précieux trésors de notre Louvre. Le mouvement n'est pas le même, il est vrai : l'une des deux déesses marche, l'autre vole. Le travail du marbre est aussi différent; le modelé de Pæonios est plus sobre et plus large, ses draperies moins curieusement refouillées. Mais les deux œuvres ont un trait commun : l'élan, la vie. Et s'il faut, avec M. Newton, regarder le marbre de Samothrace comme un des restes les plus authentiques de l'école de Scopas, c'est de Pæonios plus que de tout autre que procéderait cette école.

Il y a un autre rapprochement qui s'impose à l'attention, et que mes lecteurs ne me pardonneraient point de ne pas essayer de faire : c'est celui des œuvres de Pæonios et des grandes œuvres athéniennes qui sont exactement contemporaines. Ce rapprochement pourra se faire d'une manière plus complète lorsque les fouilles nous auront fait connaître le fronton ouest du temple d'Olympie, où l'Athénien Alcamènes avait représenté le combat des Centaures et des Lapithes[1]. Quant à présent, nous ne connaissons en ce genre que les figures du Parthénon, dans lesquelles on retrouve, sinon la main, du moins l'inspiration et la direction de Phidias. Mais Phidias est-il un Attique? Pas plus peut-être que Raphaël n'est un Romain, parce qu'il est né sur le domaine de saint Pierre et qu'il a surtout travaillé à Rome. L'école attique de sculpture nous a laissé, pour l'époque archaïque, le Thésée, les Minerves de l'Acropole et quelques autres œuvres disséminées dans les collections particulières : dans toutes, nous la trouvons fine, délicate, soigneuse des détails, parfois un peu maigre. Au ve siècle, on peut conjecturer que ses traditions étaient continuées surtout par Alcamènes; au IVe siècle, elle est représentée par Praxitèle. En céramique, l'art athénien a produit ces admirables lecythi blancs, aux dessins si libres et si suaves, et ces délicieuses œnochoés, ces charmantes aryballes, dont des ornements dorés relèvent les fines et élégantes figures. En architecture, ses œuvres véritables sont la Victoire Aptère, le temple

1. Les fouilles de cette année ont déjà fait trouver quelques figures de ce fronton.

d'Agræ, l'Érechtheion. Mais le Parthénon et ses sculptures me semblent précisément sortir de cette voie ; produits d'une époque où Athènes, maîtresse des mers, se répandait au dehors et prétendait imposer sa domination à la Grèce entière, ce sont des œuvres helléniques plutôt que des œuvres athéniennes, le résumé des progrès accomplis par toutes les écoles, plutôt que l'effort heureux d'une école particulière. L'ordre du Parthénon est une invention dorique ; et Phidias, disciple de l'Argien Hagélaïdas, a autant travaillé dans le Péloponnèse qu'à Athènes. Si donc nous trouvons dans l'ancien art attique l'origine d'un des côtés de son génie, cette grâce exquise et majestueuse à la fois que nous admirons dans le groupe de Déméter et de Koré, et dans celui des Saisons (Ὧραι), vulgairement appelées les Parques, c'est dans l'art péloponnésien, tel que nous le révèlent les métopes d'Olympie, la frise du temple de Bassæ, et surtout l'œuvre de Pæonios, qu'il faut chercher les modèles de cette simplicité magistrale, de cette grandeur et de cette force qui éclatent dans l'Héraclès ou Thésée, dans l'Ilissos, dans l'Iris et dans toutes les figures de l'œuvre de Phidias. L'intérêt des fouilles d'Olympie n'est donc pas seulement de nous faire connaître l'un des artistes les plus célèbres de la plus grande époque de l'art grec, mais encore de nous révéler plus clairement quels étaient les points d'attache du maître parmi les maîtres antiques ; de lui faire en quelque sorte prendre pied dans son siècle ; de nous montrer de quel point il est parti pour s'élever jusqu'à ces hauteurs sublimes où nul, en aucun temps et en aucun pays, n'a jamais pu l'atteindre.

O. RAYET.

LA COLLECTION DE M. H. DE GREFFULHE

I.

TABLEAUX.

IEN souvent la *Gazette*, en étudiant nos belles collections parisiennes, a eu la douloureuse pensée que ces galeries, formées avec tant d'amour par leurs propriétaires, allaient être dispersées aux quatre coins du monde, et que la plupart de ces tableaux, maintenant notre admiration et notre richesse, seraient bientôt perdus pour le pays.

Notre sentiment est tout autre aujourd'hui. M. le comte Henri de Greffulhe conservera sa galerie, et, en faisant participer le public au plaisir que nous avons eu à la visiter, nous éprouvons la grande satisfaction de savoir qu'elle demeurera le bien de son possesseur actuel, je pourrai ajouter « notre bien » ; car les portes en ont toujours été ouvertes à quiconque a témoigné le désir d'y pénétrer.

M. le comte de Greffulhe — hâtons-nous de le dire — n'est point un de ces collectionneurs insatiables auxquels il faut des cadres quand même, et dont la principale ambition est de couvrir leurs murailles de toiles plus ou moins authentiques, plus ou moins supportables. C'est un fin connaisseur qui ne cherche que les maîtres, et ne veut que leurs chefs-d'œuvre : aussi, chez lui, chaque tableau a-t-il son importance, et j'en sais plu-

sieurs que ne suffiraient point à payer d'autres collections tout entières.

A cette catégorie appartient le *Petit pasteur*, de Murillo, dont la vente a fait tant de bruit, il y a deux ans. L'historique de ce charmant tableau est, sans doute, encore présent à l'esprit de tous. Propriété personnelle de la Reine d'Espagne, il fut offert à M. Guizot, lors du mariage de l'Infante avec M. le duc de Montpensier; et quand, après bien des hésitations, l'illustre homme d'État se contraignit à s'en séparer, M. de Greffulhe s'en rendit acquéreur moyennant la somme de 120,000 francs. Le chiffre est respectable, assurément; mais il n'a rien d'exagéré, si on le rapproche du prix de 170,000 francs que M. Wilson paya un portrait de Rembrandt à la vente Lissingen.

Le *Pastor niño*, de M. de Greffulhe, est un de ces joyaux de coloris que, suivant l'expression pittoresque de mon confrère Paul Lefort, le peintre de Séville « s'est complu à illuminer de sa blonde lumière, pareille à de la poussière de soleil ». Je connais de Murillo une foule de compositions analogues à celle qui nous occupe; il y en a à Madrid[1], à Londres, à Vienne, à Saint-Pétersbourg, et notre Louvre est une des rares galeries veuves d'un de ces divins *niños;* mais je n'en sais pas d'une touche plus délicate et d'une grâce plus attrayante que celui dont je parle en ce moment. L'enfant, si merveilleusement lumineux qu'il semble descendu du ciel, se présente debout et marchant vers le spectateur. Son regard est inspiré, sa chevelure vaporeuse flotte sur ses épaules. Il porte une robe de couleur rose et tient sa houlette de la main gauche, tandis que sa main droite s'appuie sur l'un des trois moutons qui cheminent autour de lui. Nous n'insisterons pas sur la mise en scène que Murillo a peu variée dans ces genres de créations : un paysage sévère, d'un côté; la campagne profonde, éblouissante, de l'autre; tel est le décor. Mais nous ferons observer que les qualités de transparence, de fluidité et d'éclat du maître se retrouvent au plus haut degré dans ce petit cadre, dont les dimensions n'excèdent pas 57 centimètres sur 43. M. de Greffulhe apprécie, du reste, le *Petit Pasteur* comme il le mérite; il l'a placé près de lui, à droite de son bureau, afin, nous disait-il, de pouvoir le regarder à tout instant quand il travaille.

De Murillo à Téniers le jeune, il y a la différence du ciel du midi au ciel du nord; du tempérament ardent, passionné, fanatique d'un Espagnol à la nature calme, réfléchie prosaïque d'un Flamand. L'un a peint des Vierges en extase; l'autre, des villageois au cabaret; et, pourtant, tous les deux sont coloristes à la façon de leur climat : le premier, en

1. Voir la gravure de Waltner : *Gazette*, p. 182, t. XI, 2e période.

baignant ses vagues paysages dans des flots d'or ; le second, en caressant les formes nettes et précises des siens avec les rayons d'une lumière douce et argentée. Mais comme l'art s'impose également dans ses diverses manifestations, nous voyons que, tandis qu'on accueille l'œuvre de Murillo avec enthousiasme dans les Pays-Bas, le roi d'Espagne fait construire dans son musée une galerie spécialement destinée aux tableaux de Téniers. Nous pourrions comparer les deux maîtres; mais la place nous manque; et si le nom de Téniers se trouve ici à côté de celui de Murillo, c'est que le *Marché aux poissons* et le *Petit Pasteur* sont peut-être les deux perles du riche écrin que nous avons sous les yeux.

Le *Marché aux poissons*, ou vulgairement l'*Homme rouge*, est, sans conteste, l'une des compositions capitales de Téniers le jeune, qui peignit surtout de petits sujets. Sa dimension est au moins égale à celle du *Cabaret près d'une rivière* que possède notre musée national, et le détail de sa mise en scène lui est de beaucoup supérieur. Aussi, quand l'œuvre se produisit à la vente Delessert, fut-elle chaudement disputée et n'échut-elle à M. de Greffulhe qu'après un long débat avec l'empereur de Russie lui-même.

Le cadre renferme vingt et un personnages, dont les principaux mesurent trente centimètres de hauteur. Il y en a neuf sur le devant et douze répartis dans un paysage traversé par un fleuve qui n'a rien de commun avec le Tibre, malgré le château Saint-Ange et l'église Saint-Pierre dont nous apercevons le dôme. Je ne recommencerai pas la description de ce tableau bien connu, et qui, pour l'importance, peut faire pendant au célèbre Téniers du musée de Bruxelles; mais je ne puis m'empêcher de rappeler le jeune garçon renversant sur le sol le contenu de son panier et tous ces poissons à l'étal ou suspendus aux arêtes de la boutique, qui sont d'une vérité si surprenante. Rien de vivant comme ce groupe, commandé par le gentilhomme au manteau rouge ; la pensée, une pensée appropriée à chaque personnage, est inscrite sur les différents visages, et c'est bien le cas de reproduire ce mot, tant de fois répété au sujet de Téniers : « On les entend parler. » Des trois tableaux du maître qui firent partie de la vente Delessert, le *Marché aux poissons* était, au reste, le plus important. M. Hédouin en a fait une superbe gravure à l'eau-forte pour la *Gazette* du 1er mars 1869, et, dans son article paru à la même date, M. Charles Blanc exprime ce jugement, qui trouve une place naturelle ici : « Le *Marché aux poissons* est un Téniers de premier ordre, le maître y est tout entier avec son talent merveilleux pour le paysage que, cependant, il subordonne toujours aux figures; celles-ci étant touchées avec un esprit incomparable, avec une sûreté, une légè-

reté qui surprennent l'admiration des amateurs à la centième fois aussi vivement qu'à la première. Tous ces personnages sont peints d'une manière aimable, malicieuse, rapide et comme soufflée, qui semble créer ce qu'elle imite, et dans laquelle, ce qui serait pour d'autres une perfection péniblement cherchée, difficile à atteindre, et peut-être désespérante, n'est pour lui qu'un jeu. »

Il fallait un pendant au Téniers en plein air ; M. de Greffulhe le lui a donné dans ce petit intérieur intitulé le *Mendiant,* qui est recommandable à ce point de vue que le maître, abandonnant en quelque sorte son genre malicieux et essentiellement facile, y donne la note grave et châtiée. Dans ce petit tableau, tout l'intérêt se porte sur le mendiant qui nous regarde, debout, son large chapeau d'une main et son bâton de l'autre. Le personnage s'enlève vigoureusement sur des tons obscurs : sa barbe et ses cheveux sont grisonnants, sa peau est jaune et basanée ; son visage est hâlé et les rides qui le sillonnent témoignent de longues et profondes souffrances. Je ne m'occupe que du personnage principal, et j'y trouve un morceau superbe dans l'œuvre de Téniers.

Après le peintre du village et des pauvres gens, voici le portraitiste des rois et des grands seigneurs ; après David Téniers, Antoine Van Dyck qui est représenté, chez M. de Greffulhe, par un cadre de premier ordre, le *Portrait du conseiller Marcleer*, l'un des plus beaux échantillons de l'ancienne collection Scamp, de Gand.

Le personnage, enfermé dans un médaillon, est vu de trois quarts ; sa moustache et sa barbiche sont rousses, son regard est intelligent, sa physionomie expressive. Van Dyck, en connaisseur, a revêtu son modèle de velours noir et lui a mis une large collerette blanche ; puis, afin de donner au visage toute sa lumière, de laisser aux lignes toute leur valeur, aux chairs tout leur modelé, il a détaché la figure sur un fond très-sombre. Je ne crains pas de trop m'avancer en affirmant que ce portrait est l'une des bonnes compositions du maître. L'exécution est pleine de cette noblesse majestueuse, qui est la marque distinctive du *faire* de Van Dyck.

Ne quittons pas les Flamands sans parler d'un artiste qui, pour être inférieur aux deux précédents, n'en a pas moins son incontestable mérite, et comme peintre d'animaux et comme aqua-fortiste. Jean Fyt, collaborateur de Jordaens et peut-être de Rubens, occupe une place honorable dans la galerie de M. de Greffulhe avec un *Sujet de chasse et nature morte.* Il y a là cerf, perdrix, canard, bécasse et lièvre, tout un assemblage de bêtes que l'artiste a réunies comme à plaisir, pour nous prouver la science avec laquelle il sait traiter les divers plumages et les

diverses fourrures. La réputation dont jouissent ses œuvres aujourd'hui nous semble la récompense légitime d'un talent très-rare et trop longtemps méconnu.

A côté du gibier, le poulailler; à côté du chenil, la basse-cour où nous pénétrons avec Melchior Hondecœter, l'un des représentants de cette riche école hollandaise que M. de Greffulhe a recherchée avec une prédilection toute spéciale.

Fils et petit-fils de peintres d'animaux, neveu et élève de Weenix, Hondecœter joint à la vérité du rendu, à la scrupuleuse interprétation de la nature de Jean Fyt, le luxe de la mise en scène et l'esprit de la composition; car l'artiste se rapproche à la fois de Boileau par la tournure satirique de son esprit et de La Fontaine par le succès avec lequel il fait jouer à ses bêtes le rôle des humains. Les œuvres typiques de Hondecœter, au double point de vue du coloriste brillant et du railleur ingénieux, existent au musée d'Amsterdam, où nous admirons la *Plume flottante* et au musée de la Haye, qui possède son fameux cadre, le *Geai dépouillé de ses plumes d'emprunt.* Mais ne cherchons pas si loin nos exemples, puisqu'il nous est loisible d'apprécier les deux côtés du peintre sans sortir de la galerie que nous parcourons.

Le premier tableau dont nous ayons à parler, et qui appartient au genre exclusivement pittoresque, s'appelle le *Flamant;* il tire son nom du superbe échassier qui pose en grand seigneur parmi tout un peuple d'oiseaux rares, au milieu du large et architectural paysage d'un parc seigneurial. Hondecœter s'est donné pour mission ici, comme dans la *Plume flottante,* de rassembler un grand nombre d'oiseaux, afin de varier à l'infini ses tons et ses couleurs; mais il n'a eu garde d'oublier ses favoris du poulailler : un dindon, gonflant vaniteusement ses ailes; trois canards paresseux et une mère poule, entourée de ses poussins.

Le second cadre du même maître est un échantillon de sa verve satirique. Un certain docteur, dont, paraît-il, l'artiste avait à se plaindre, y est dessiné sous les traits d'un hibou qui professe sur un vieux tronc d'arbre, la patte droite levée et l'air sottement épanoui. Mais, quel concert de persiflages s'élève autour de lui! Tous les oiseaux gouailleurs se sont donné rendez-vous. C'est d'abord une pie, avec son grimoire et sa paire de bésicles, puis vient la troupe bavarde des canards et des poules; à notre gauche, un superbe coq pérore avec importance. Près du hibou, ou perchés dans les branches, des perroquets au brillant plumage; plus loin, et se tenant philosophiquement à l'écart, un vieux pélican qui rêve le bec enfoncé dans ses plumes. Chaque acteur de cette amusante comédie est dans son rôle et, aussi soigneux de la forme que de l'esprit,

Hondecœter a jeté dans la mise en scène autant d'éclat que de pittoresque.

Les Hollandais sont passés maîtres dans la science de reproduire la

LE BÉNÉDICITÉ, PAR JEAN STEEN.

(Dessin de M. Maillart, d'après le tableau de la collection de M. H. de Greffulhe.)

nature, et nous pouvons juger de leur perfection en promenant le regard sur les œuvres qui nous entourent. Voici, par exemple, un paysage d'Isaac

Ostade, dont nous ne saurions penser assez de bien : il s'appelle le *Petit Village* et provient du cabinet Van Brienen d'Amsterdam. Au premier plan, à droite, se dresse une chaumière, égayée par une infinité de détails rustiques ; sur le pas de la porte est un paysan à demi caché par un chariot attelé d'un cheval et que deux hommes chargent péniblement. De la cave sort un personnage portant une cruche à la main ; plus loin et réunis sous une sorte de tente, se tiennent un homme et plusieurs gamins, parmi lesquels il en est un, nous faisant face, qui caresse un chien. Un mendiant estropié s'avance, appuyé sur sa canne, tandis qu'à notre droite picorent des poules et un coq et que, sur le devant, deux chiens grognent en se flairant. Il y a dans cette composition une quinzaine de figures, au moins, sans parler des animaux, et, chose digne de remarque, l'artiste, qui les a rassemblées dans un cadre relativement étroit, a su éviter l'encombrement et la confusion. Il est également à noter qu'usant du même procédé que Van de Velde et que Berghem, Isaac Ostade a fermé tout un côté de son paysage afin d'allonger la perspective de la rue qui se déroule à notre gauche et que baigne une douce et tiède lumière.

Van der Heyden, le peintre de la symétrie, de la correction et de la méticuleuse précision, est représenté ici par un *Intérieur du couvent catholique de Cologne*, avec figures par Van de Velde. Cette petite composition est d'un poli et d'une délicatesse incroyables ; le ciel, d'un bleu pâle, flatte les spectateurs par ses tons diaphanes : l'atmosphère y est transparente et la lumière si limpide, que les petites feuilles des arbres se détachent une à une dans toutes les sinuosités de leurs contours, que chaque brin d'herbe se compte sur le sol et que les briques des murailles sont divisées et découpées entre elles avec une étonnante netteté. Si un reproche peut être adressé au peintre, c'est qu'il pèche précisément par son trop grand fini et que, sans égard pour les lois de la perspective, il nous montre, dans les bâtiments du fond, des particularités de détails qu'il serait absolument impossible de soupçonner à cette distance.

Après Isaac Ostade, je rencontre dans la superbe collection de paysagistes hollandais de M. de Greffulhe, deux maîtres inimitables, Albert Cuyp et Paul Potter. Albert Cuyp est un génie de synthèse ; Paul Potter, au contraire, étudiant avec une vérité d'impression toute spéciale les détails de cette nature qui le sollicite, est un génie d'analyse. Le premier incruste en quelque sorte ses figures dans le paysage et les y imprègne du sentiment général, de façon à ce qu'elles ne fassent qu'un avec le reste du tableau ; le second se pénètre de la vie intime de ses animaux, il en dégage le caractère, les sensations particulières, puis, agissant de la même

manière avec leur forme et leur couleur, il souligne toutes leurs nuances et fait ressortir, avec un rare bonheur, la variété infinie des individus.

Amoureux des grandes lignes et des vastes horizons, Albert Cuyp apporta dans son style une négligence de certains effets secondaires qui lui valut d'être moins goûté de ses contemporains que Paul Potter, dont l'exécution était irréprochable. Cependant, comme l'essence de son art est noble et élevée, il advint que le paysagiste, d'abord incompris, se réhabilita si bien qu'à l'heure actuelle peu de maîtres hollandais jouissent d'une renommée égale à la sienne.

Le *Pâturage aux environs de Dordrecht*, que possède M. de Greffulhe et qu'il tient de la collection de M. Ball d'Irlande, est fait pour confirmer la vogue du peintre parmi nos savants amateurs. Quelle paix, en effet, et quelle douce quiétude nous enveloppe en face de cette grande toile d'Albert Cuyp que l'ancien catalogue enregistre sous le nom de *La Récolte des foins*. Tout s'y repose, tout y sommeille dans une tiède nonchalance : et le ciel à demi voilé par les vapeurs du soir, et tous ces grands et calmes animaux qui semblent jouir de leur vie. Le jour, qui se termine, plonge dans le même recueillement et cette belle nature et les animaux qui l'animent. La puissance de l'artiste est telle qu'il nous emporte, pour ainsi dire, au milieu de son tableau et qu'il nous y pénètre de ce bienfaisant apaisement.

L'impression ressentie devant le *Pâturage* de Paul Potter est d'un tout autre ordre; elle se divise à l'infini. La composition est des plus simples : à gauche, deux chevaux, l'un blanc et l'autre roux, un arbre et une barrière de planches; à droite, deux vaches, l'une couchée et l'autre debout; dans le fond un petit clocher et un liséré de verdure. A la seule inspection de l'œuvre on constate le soin de l'artiste à présenter ses animaux dans des poses différentes; à la division de sa lumière, on reconnaît que son but a été, comme toujours, d'éclairer le pelage de ses chevaux et de ses vaches en le frappant de rayons obliques qui lui donnent le brillant et le relief désirables. Passons maintenant des êtres animés au paysage. Nous sommes saisis de l'exactitude minutieuse avec laquelle le peintre a rendu toutes les feuilles qu'il a découpées une à une et nuancées de tons divers; les brins d'herbe qui tapissent le sol, le bouquet de mousse qui s'incruste dans le tronc d'arbre troué d'une antique et profonde brisure, tout cela est surprenant de vérité; mais je reprocherai à l'artiste cette trop grande vérité qui éparpille l'impression et rapetisse le sujet.

Chacun des maîtres hollandais semble contempler la nature avec une âme différente : les uns la veulent paisible et reposée, d'autres joyeuse

et illuminée, d'autres enfin douloureuse ou tourmentée. De ceux-là est Jacques Ruysdael, à la fois grand peintre de marine et grand paysagiste; nous le rencontrons sous ces deux aspects chez M. de Greffulhe, qui a de lui un *Paysage boisé*, de l'ancienne collection de lord Taunton, et l'*Entrée de la Vieille Meuse*, provenant du cabinet de M. Munro, de Londres.

Le premier tableau est d'un effet saisissant. En face et à gauche de nous se dressent des massifs d'arbres d'une touche large et nerveuse; à droite et assombries par des nuées gonflées d'eau, s'élèvent des collines boisées au pied desquelles un ruisseau prend sa source, qui court de droite à gauche sur le devant du tableau. Au premier plan et comme principal acteur du drame, Ruysdael a posé un gros arbre dont le tronc est fendu du haut en bas : pauvre géant à demi terrassé qui garde à peine quelques feuilles jaunâtres au bout de sa dernière branche. A côté et couché sur une place nue, est un quartier d'arbre. L'œuvre, conçue dans une gamme sévère, est d'une exécution puissante qui fascine et émeut le spectateur : c'est la forêt menacée par l'orage; les nuages que porte l'aquilon flottent dans un ciel profond, et c'est à peine si un pâle rayon de soleil, semblable à un triste sourire, en argente la crête.

La même impression nous gagne et nous captive devant l'*Entrée de la Vieille Meuse*. Un des caractères de Ruysdael, c'est de produire de grands effets sans recourir aux procédés de métier tel que l'empâtement des couleurs, la brutalité des contrastes ou la violence des tons. Rien de heurté dans cette vaste mer qui se déroule jusqu'à la plus lointaine perspective, les nuances en sont savamment graduées, les transitions d'ombres et de lumière habilement ménagées. Un vent d'ouest chasse les nuées vers l'Orient; les voiles se gonflent à l'approche de la tempête; les mâts courbent la tête; les navires s'inclinent. Le flot est ici terne et sombre: à notre droite il se brise en écumes blanchâtres et sa couleur se dégrade en nuances plus claires dans l'éloignement. En artiste consommé, Ruysdael a répandu sur son œuvre une lumière suffisante pour éviter la monotonie. Le ton général est de ce gris perlé, harmonieux et grave dont il possède le secret. Mais l'impression qui domine les autres est une impression de tristesse, et nous éprouvons en face de l'*Entrée de la Vieille Meuse* la même inquiétude vague, le même émoi que ces rares oiseaux qui rasent la mer en fuyant la tourmente.

Si Bakhuysen n'a point le génie de Ruysdael, il n'en est pas moins un peintre de marine fort habile quand il s'agit de représenter un navire et tous ses agrès ou de reproduire, avec une parfaite exactitude, les différents états de l'Océan. La grande toile de cet artiste, que M. de

[illegible] enfin [illegible] ou tourmentée. De [illegible] ci, à la fois grand peintre de marine et grand [illegible] montrons sous ces deux aspects chez M. de Gre[illegible] [illegible] *boisé*, de l'ancienne [illegible] *Meuse*, provenant du [illegible]

[illegible] desquelles [illegible] gauche [illegible] Ruysdael a [illegible] haut en bas ; pauvre géant à [illegible] quelques feuilles jaunâtres au bout de sa [illegible] couche sur une place nue, est un quartier d[illegible] dans une gamme sévère, est d'une exécution [illegible] ément le spectateur : c'est la forêt menacée par [illegible] porte l'équilon flottent dans un ciel profond, e[illegible] rayon de soleil, semblable à un triste sourire, [illegible]

La même impression nous gagne et nous captive devant [illegible] *la Vieille Meuse*. Un des caractères de Ruysdael, c'est de [illegible] grands [illegible] sans [illegible] des couleurs, la [illegible] [illegible] graduées, les [illegible] de [illegible] ménagées. Un vent d'ouest [illegible] l'Orient [illegible] à l'approche de l[illegible] [illegible] la tête ; les [illegible] s'inclinent. [illegible] droite [illegible] artis[illegible] sante pour [illegible] harmonieux et [illegible] domine les autres [illegible] face de l'*Entrée de la Vieille Meuse* [illegible] émoi que ces rares oiseaux qui [illegible] mer en [illegible] [illegible]

Si Bak[illegible] n'a point le génie de Ruysdael, il n'en est pas moins [illegible] habile quand il s'agit de représenter un navire [illegible] avec une parfaite exactitude, [illegible] La grande toile de cet artiste, que M. [illegible]

J. VIGÉE-LEBRUN PINX. CH. WALTNER SC.

PORTRAIT DE Mme VIGÉE-LEBRUN (PAR ELLE MÊME)

(collection de M. de Grefthule)

Imp. A. Salmon – Paris

Greffulhe tira de la riche galerie du cardinal Fesch, se recommande par l'ampleur de son style et la hardiesse de son exécution. Comme toujours, c'est une vue de mer sillonnée de bateaux sous voiles. On connaît la sincérité d'exécution du maître qui, pour mieux juger de la tempête, s'exposa plus d'une fois à ses fureurs. Il serait superflu de décrire ce tableau, mais je puis dire un mot du coloris. La mer se divise en deux tons vigoureusement tranchés, l'un gris foncé, l'autre blanc jaunâtre; le contraste est rendu fort habilement et, détail à noter parce qu'il prouve le savoir de l'artiste, afin de mieux marquer les oppositions, Bakhuysen a jeté un rideau de nuages derrière ses blanches voiles, tandis qu'il choisissait les flots les moins sombres pour y asseoir les coques noires de ses navires.

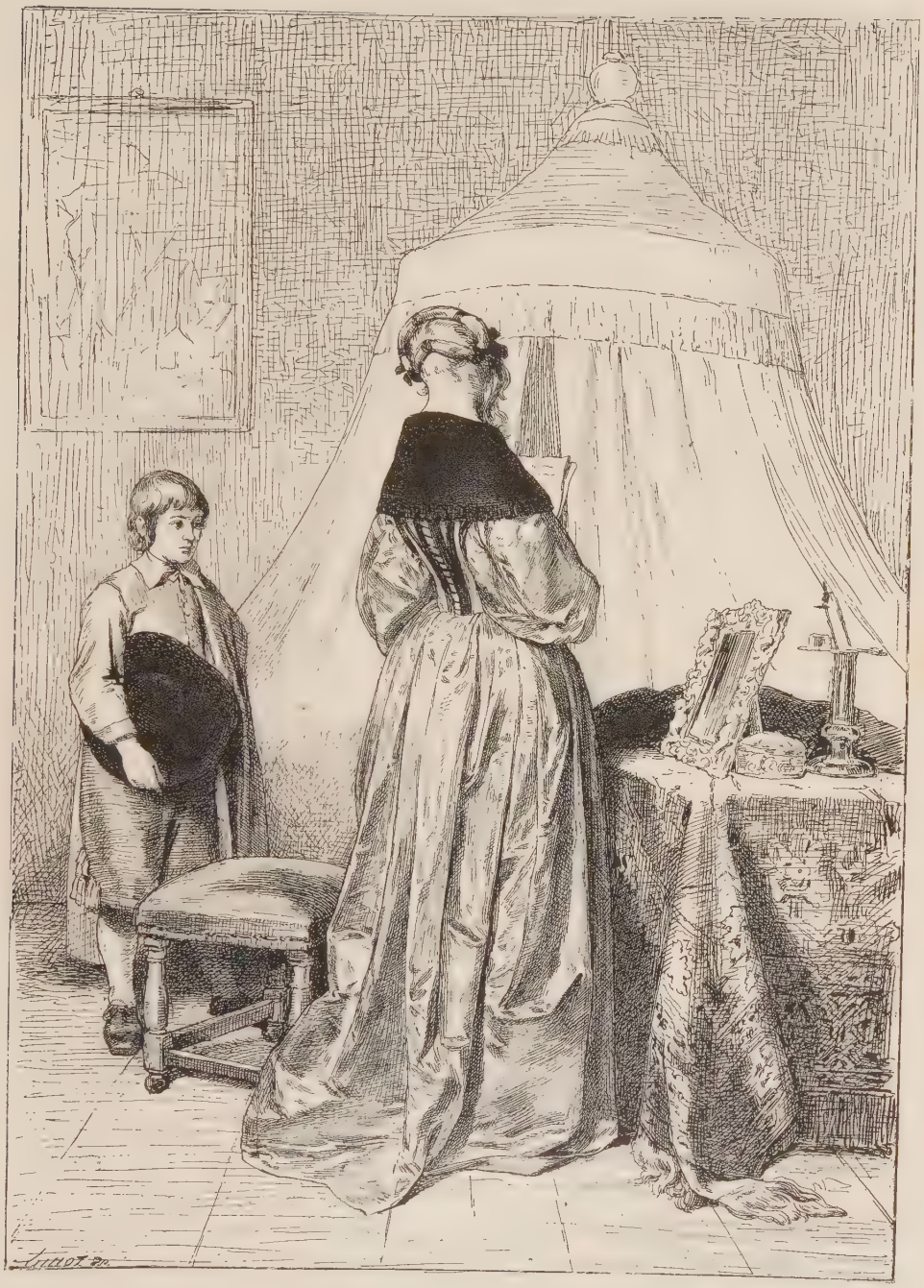
Ne laissons point les apôtres hollandais de la nature, sans parler du mélancolique Van der Neer qui passa toute sa vie à étudier et à peindre des incendies, des hivers et surtout des effets de nuit. Observateur opiniâtre et enthousiaste de ces spectacles nocturnes, dont son goût pour les veilles et ses habitudes d'isolement lui avaient donné la passion, il avait acquis une si parfaite connaissance de la nuit, qu'il en reproduisait les différentes phases et qu'il en variait les aspects avec des délicatesses de nuances infinies. Van der Neer est un impressionniste à la façon de Ruysdael. Sans autre modèle que la campagne plate et uniforme de son pays, avec le seul concours d'un bouquet d'arbres, d'une mare et de quelques maisons, il éveille notre émotion et notre intérêt. Le ciel assoupi est son éternel poëme, comme l'astre des nuits est sa muse inspiratrice.

Les deux tableaux de la collection qui m'occupe ont une importance bien capable de nous faire apprécier le maître à sa juste valeur. L'un est un clair de lune sur le canal de Rotterdam, l'autre un effet de neige en plein jour. Van de Velde a illustré les deux sujets de nombreuses figures.

Dans le premier cadre, la lune éclaire les toits du dernier plan et vient argenter la nappe d'eau qui est en avant. Le paysage, avec ses moindres accidents, se découpe et se masse harmonieusement sous ses blondes clartés. L'effet de neige n'est pas moins intéressant; il est même plus complet et plus riche de détails. Que de choses dans cette campagne enneigée et avec quelle charmante profusion Van de Velde y a semé ses personnages! Au milieu du tableau est un village sous la neige; à droite et à gauche des cabanes aux toits blanchis, des arbres dépouillés, puis d'autres maisons et d'autres arbres dans les plans successifs. Sur la glace serpentent des patineurs et se promènent de nombreux personnages.

Après avoir rencontré Van de Velde en collaboration avec ses confrères, le voici paysagiste lui-même dans une *Vue de la Meuse*, que le possesseur actuel tient de la galerie Pereire, vendue le 14 mars 1872. Ici la campagne est plus plate encore que chez Van der Neer, et l'artiste n'a, pour égayer sa perspective, ni maisons, ni bouquets de feuillage. La *Vue de la Meuse* est moitié ciel, moitié terre; Van de Velde l'a ainsi conçue et, dans la nécessité où il se trouvait d'éloigner son horizon, il a imaginé de couper le tableau en plusieurs tronçons, à l'aide du fleuve qui court dans la plaine. Nous trouvons bien un rideau d'arbres pour fermer le premier plan, mais il semble avoir été interdit à ses branches d'entamer la ligne des eaux, comme il avait été défendu au paysage d'écorcher la ligne du firmament. L'effet est ingénieux et agréable, quoique un peu froid au premier abord. En pendant, je puis mettre un paysage de Berghem très-découvert aussi, mais couronné, dans le lointain, de montagnes. Ce tableau s'est définitivement fixé dans l'hôtel de M. de Greffulhe, après avoir traversé les cabinets Julien, Lebrun (où il fut gravé par Daudet) et Goll de Frankenstein. Berghem, on le sait, était aussi antipathique à la nature sauvage et troublée que Ruysdael en était amateur. Ce qu'il lui fallait, c'était la campagne en fête, les sites riants, le soleil et la gaieté. Un jeune couple, à demi couché sur l'herbe, se lutine sans façon, tandis qu'une femme le regarde debout et les deux mains appuyées sur les hanches. Derrière celle-ci danse un villageois, aux sons du hautbois que tient gravement le Tityre de la troupe. Le paysage, par son charmant aspect et ses sereines clartés, encadre à merveille cette petite scène agreste.

Nous demeurons dans la campagne avec Philippe Wouwermans, mais dans une campagne de grand seigneur avec château, chiens, chevaux et nobles chasseurs. C'est, en effet, une demeure princière que nous avons sous les yeux et de laquelle viennent de sortir les châtelains se disposant à la chasse. Ajoutons à l'attrait de cette cavalcade l'intérêt secondaire que lui apporte la cohue active des valets et des chiens, et nous aurons une image parfaite de cette vie élégante du XVIIe siècle, dont le peintre est le plus brillant interprète. En artiste habile, Wouwermans a un peu atténué les tons du paysage, afin de laisser toute leur valeur aux figures et de prêter un plus vif relief à ses chevaux, à leur fière allure et à leur robe richement nuancée. Néanmoins il a caressé le décor de toutes les délicatesses de son exécution; les collines bleuâtres et veloutées qui le bordent reposent doucement le regard, la lumière en est gaie et l'aspect aimable. Le *Départ pour la chasse* est l'un des tableaux les plus séduisants du maître.



DAME HOLLANDAISE LISANT UNE LETTRE, PAR TERBURG.

(Dessin de M. Maillart, d'après le tableau de la collection de M. H. de Greffulhe.)

De la vie du gentilhomme aux champs, nous revenons à la vie du paysan, chez lui ou au cabaret, avec Jean Steen, ce philosophe railleur et spirituel qui surprend avec tant d'originalité et d'à-propos le côté burlesque des hommes et des choses. Jean Steen est le peintre de la table et de la bonne chère; c'est une manière à lui de mettre en scène et de fouiller les mœurs de son temps. Il est l'Hogarth de la Hollande. La vie qu'il mena lui-même, loin de nuire à son talent, entretint sa belle humeur et stimula sa verve satirique. Nous devons au maître des scènes bachiques d'un comique achevé et des sujets d'intérieur d'une observation parfaite. C'est sous ce dernier jour qu'il se montre chez M. de Greffulhe avec son *Bénédicité*, propriété successive de M. de Calonne, du comte de Claire et de Sir Thomas Howard.

Le petit cadre, composé de quatre personnages dont deux seulement sont en évidence, rend bien l'impression de la vie intime en Hollande. Contrairement à un grand nombre de ses toiles où les figures abondent et dans lesquelles il s'est plu à rappeler la confusion de sa propre demeure, en jetant pêle-mêle meubles, enfants et vaisselle, Jean Steen a pris à tâche d'introduire ici un ordre irréprochable et la plus grande sobriété de détails : quelques ustensiles de ménage posés sur une planche, une cruche suspendue à la muraille, un morceau de fromage entamé sur une assiette : telle est la mise en scène dans sa simplicité. Près de la table se tient une paysanne taillant une tranche de pain à son petit garçon qui, debout à ses côtés et son large chapeau entre ses bras, semble plutôt occupé de son chat que de sa prière. L'artiste a apporté le soin le plus minutieux dans l'étude des physionomies et dans l'habillement de ses personnages. La rousse hollandaise est coiffée du bonnet plat de son pays; un foulard blanc, rentré dans un corsage rouge, dissimule ses épaules charnues; sa jupe est brune, son tablier bleu et ses manches, qu'elle a retroussées, mettent à nu ses bras rebondis. Quant au visage, vu de profil, il respire cette béatitude, cette honnêteté passive qui distinguent les femmes de la contrée. Le gamin, lui aussi, est saisi sur le vif; sa mine est expressive et éveillée. Jean Steen a peint son bénédicité avec une correction de dessin et un fini d'exécution remarquables. Je note incidemment le procédé dont il s'est servi en éclairant d'un jour vif les deux personnages qui causent à la porte de la maison. Cette lumière, venant de la rue, fait écho à la lumière de la chambre et lui donne une valeur singulière.

Aimez-vous les robes de satin blanc de Terburg? vous en rencontrez aux musées de Paris, de Dresde, de Londres, de Berlin, d'Amsterdam, où nous retrouvons invariablement la même dame revêtue de la même

étoffe. Cette femme, affirment certains biographes, était la propre épouse de l'artiste ; très-jalouse de son mari, paraît-il, elle ne lui aurait point souffert de modèles étrangers. Vous la reconnaîtrez aisément à ses longues boucles rousses, à l'élégance de sa taille et à l'irrégularité de son nez. La même chronique ajoute qu'aussi fière de sa tournure qu'affligée de l'incorrection de cet organe, Mme Terburg aurait plusieurs fois demandé à son époux de la peindre vue de dos, ce qui expliquerait la pose où elle se montre dans le tableau de la galerie Bridgewater, dans l'*Instruction paternelle* du musée de Berlin et chez M. Greffulhe, *Une Dame hollandaise lisant une lettre*, anciennement la propriété de M. Muller d'Amsterdam. Mais devons-nous ajouter foi à la légende et admettre que la jalousie d'une femme soit la seule cause d'un procédé aussi excentrique que nouveau? Quant à moi, j'imagine que Terburg, passionné pour le satin blanc, a tout sacrifié à cette étoffe et que, dans le but de nous en faire exclusivement admirer le merveilleux rendu, il a supprimé ce qui pouvait distraire notre attention et jusqu'au visage de son modèle.

A un personnage près, le tableau de M. Greffulhe présente une grande analogie de caractère avec l'*Instruction paternelle*. La jeune femme, pareillement vêtue, et portant une pèlerine noire qui met en relief les tons diaphanes de son cou, est également debout et s'enlève sur un fond rouge formé par les rideaux d'un lit. Dans les deux cadres, la dame hollandaise, vue de dos, habite une chambre coquettement meublée. On voit près d'elle une table recouverte d'un tapis et chargée de menus objets. Mais la préoccupation évidente de Terburg est bien la robe de satin blanc dont le moelleux et les nuances chatoyantes font véritablement illusion.

Je terminerai l'École hollandaise par Berckheyden. Le remarquable tableau de ce peintre de vues de monuments que possède M. H. de Greffulhe provient de la collection Casimir Périer. C'est une place publique en Hollande. Tout y est d'une netteté et d'une transparence à désespérer l'imitation ; on compte les pierres et les pavés, qui, méthodiquement alignés ou emboités les uns dans les autres, font l'effet d'une mosaïque. Sur ces pavés se mirent une foule de personnages avec leurs bavettes, leurs manteaux courts et leurs chapeaux aux bords retroussés. Ceux-ci se tiennent calmes et austères et, soit qu'ils marchent ou se groupent aux portes, soit qu'ils causent ou se saluent, ils ne perdent pas un pouce de leur gravité que rehaussent encore les grands bâtiments de la place, la belle église avec sa rue qui se découle correctement derrière elle et tout ce régulier décor qui semble se complaire dans sa froide majesté.

Berckheyden me conduit tout naturellement à deux artistes italiens qui, comme lui, peignirent presque exclusivement des vues de villes et

de monuments : Canaletto et Guardi. M. de Greffulhe a trouvé piquant de mettre en parallèle une *Vue de la place Saint-Marc à Venise* de chacun d'eux. Le premier de ces cadres provient de la collection Parent; le second est tiré du cabinet du marquis de Blézel. Nous constatons dans chacun des tableaux un éclat de palette, une chaleur de tons vraiment vénitiens. Toutefois la supériorité reste à Canaletto. L'œuvre de celui-ci est des plus belles et des plus importantes que l'on puisse voir.

Nous entrons dans l'École française avec l'un de ses peintres les plus féconds, Louis Boilly, l'auteur d'un nombre presque incalculable de portraits, de tableaux de genre et de dessins de toutes sortes. Artiste aussi laborieux que talent facile, il s'est prodigué avec une libéralité inouïe, et Allais, Bonnefoy, Levilly, Tresca, Mixelle, Cazenave, Petit, etc., qui burinèrent ses œuvres, les avaient répandues dans les salons du premier Empire et de la Restauration.

En fixant avec son crayon ou son pinceau les types et les physionomies les plus originales, Louis Boilly s'est fait l'immense popularité dont il a joui durant trois quarts de siècle et que justifient non-seulement ses innombrables toiles, mais encore ses pochades, ses scènes populaires, ses grimaces, ses figures diversement accentuées sur lesquelles il a successivement imprimé le caractère de toutes les vertus, de tous les vices et, en général, de tous les sentiments humains. D'où vient donc qu'avec tant de titres à l'immortalité ce maître ne soit pas en plus grand crédit aujourd'hui? Malgré son ancienne vogue, en effet, et malgré la faveur qui accueillit chacune de ses créations, si Louis Boilly est, actuellement, l'artiste que l'on rencontre le plus souvent, c'est aussi celui dont on parle le moins. J'en ai fait l'expérience et c'est vainement que j'ai cherché son nom dans les différents recueils, dans les nombreuses biographies et dans les divers ouvrages que l'on a écrits depuis cinquante ans sur les arts; ou bien il n'y est pas, ou bien il n'y a sur lui que des phrases banales et tout à fait insignifiantes.

A la réputation exagérée dont le maître, vivant, fut entouré, à l'injuste oubli qui le frappa depuis sa mort et dont on paraît revenir à peine, il est facile d'indiquer une cause. C'est que Boilly fut essentiellement un talent de genre, qu'il travailla pour son époque, qu'il en flatta les goûts, les tendances et qu'ayant beaucoup fait pour la mode il devait surtout compter sur elle et se soumettre par avance à ses variations comme à ses caprices.

Dans sa fécondité qui souvent l'égare et lui fait produire des œuvres

faibles ou triviales, il déploie néanmoins des qualités de premier ordre. C'est un peintre qui n'est point à son rang et dont le mérite est relevé par les qualités les plus rares d'un tempérament profondément artistique.

Les deux toiles de M. H. de Greffulhe sont des meilleures de Boilly. La première est intitulée *La Toilette* et renferme trois personnages. Une jeune dame se présente de face et debout. Elle porte une coiffure poudrée que surmontent deux grandes plumes reliées, en forme de panache, par un nœud rose; sa robe de satin blanc est ornée d'une écharpe bordée de bleu qu'elle ramène sur son épaule gauche par un geste gracieux. Derrière le personnage se tient une autre femme, également poudrée, mais revêtue, celle-là, d'une robe violette à traîne; elle tourne le regard vers la porte entre-bâillée où se montre le même personnage qui, tantôt jeune, tantôt vieux, se retrouve dans plusieurs tableaux de l'artiste. Le décor de cette petite scène intime est d'une grande sobriété, à notre gauche une table; à notre droite un fauteuil bleu, sur lequel repose un châle. Boilly a évidemment banni les accessoires de sa composition afin de donner plus de valeur à la robe de satin blanc dont la souplesse et l'éclat sont faits pour ravir les dilettantes. Je ferai la même remarque à propos du personnage de l'autre tableau. Le *Bouquet*, qui, à la manière de la dame hollandaise de Terburg, nous tourne le dos afin que nous admirions le merveilleux drapé de sa jupe, ondulant par derrière jusqu'au plancher. Le satin blanc de Boilly est de tons aussi chatoyants que celui de Terburg; ses plis ont autant de charme; de plus, l'artiste moderne a évité le défaut du peintre ancien en nous permettant de voir, au moins de profil, le visage de son modèle. Par le même geste qui nous plaisait chez sa voisine de la *Toilette* la jeune femme du second cadre pose sur son corsage une fleur qu'elle a détachée d'un bouquet placé devant elle. Nous observons ici, comme tout à l'heure, la délicatesse de la touche et le fini de la forme.

Il me reste, avant de passer en revue les richesses que présente l'ameublement de M. de Greffulhe, à entretenir nos lecteurs de deux des œuvres les plus significatives de la collection, et que la *Gazette* a fait graver avec la *Toilette* de Boilly, deux portraits dont l'un est signé Greuze et l'autre Vigée Lebrun.

Les qualités par lesquelles se distingue Mme Vigée Lebrun sont le charme délicat du pinceau et la facilité de l'exécution Il est peu d'artistes qui aient laissé autant de portraits et surtout qui les aient semés en autant de pays que cette aimable femme, devenue cosmopolite à la suite de la Révolution. Réfugiée tour à tour à Naples, à Parme, à Bo-

logne, à Venise, à Saint-Pétersbourg, en Angleterre, en Hollande, en Suisse, etc., elle n'abandonna nulle part sa palette et nous lui voyons successivement reproduire les rois, les grands seigneurs, les artistes en vogue, les principaux membres de sa famille et souvent ses propres traits. C'est même ainsi que nous la rencontrons dans la galerie de M. de Greffulhe. Mme Lebrun y est peinte à l'âge de vingt-deux ans, en 1776, de face et à mi-corps. Un grand chapeau rond, surmonté d'une plume noire renversée en avant, couvre sa tête. Un nœud rose attache sa collerette; une ceinture de même couleur orne sa robe blanche. L'artiste porte un petit manteau noir qui glisse sur le bras droit et recouvre, au contraire, l'épaule gauche. A voir ce costume élégant dans sa simplicité on devine que le peintre et la femme se sont consultés pour en former l'agencement. Mais ce qui nous plaît avant tout c'est ce délicieux visage encadré par de beaux cheveux poudrés qui retombent en boucles naturelles sur les épaules. Le personnage y apparaît dans tout l'éclat et dans toute la fraîcheur de son printemps. Ses grands yeux bruns expriment les étonnements ingénus de la jeunesse; sa petite bouche, légèrement entr'ouverte, est tout à la fois naïve et piquante, le cou est d'une souplesse, d'un modelé exquis et les teintes rosées qui animent les joues fines et transparentes leur prêtent une angélique candeur. On dirait, à contempler cette image, une jeune fille idéale sortie de l'imagination d'un poëte. Ajoutons que, dans cette composition, Mme Vigée Lebrun a trouvé la grâce sans mièvrerie, le charme de la couleur sans ce vague ni cette mollesse de touche qui deviennent quelquefois les écueils de son talent.

Me voici parvenu au dernier tableau de la collection. Un portrait peint par Greuze et provenant, comme le précédent, du cabinet de M. Jacques Reiset, vendu en avril 1870. Il nous offre les traits de l'une des plus jolies femmes du XVIIIe siècle et figure, gravé, dans la *Galerie des Dames françaises* (1790).

Deux fois mariée, sans parler des faveurs dont l'honora Louis XV, la marquise de Champcenetz se fit autant remarquer par les grâces de sa personne que par son caractère hautain. C'est cependant elle qui refusa, pour les donner aux pauvres de Paris, les 200,000 francs dont son royal amant voulut lui faire présent. Tante du célèbre chevalier de Champcenetz, la marquise quitta la France en 1791 et se retira en Espagne, d'où elle écrivit à son neveu de venir la rejoindre. Mais le savant bibliophile préféra demeurer avec ses livres et paya de la vie son imprudence en 1794.

Maintenant que nous connaissons le modèle, disons quelques mots de l'image. Mme de Champcenetz, représentée à mi-corps, a de jolis yeux

[illegible] en Angleterre, en [illegible] mille part sa palette et [illegible] les rois, les grands [illegible] membres de [illegible] que nous la rencontrons [illegible] peinte à l'âge [illegible] chapeau ro[illegible] couvre sa tête [illegible] de même coule[illegible] manteau noir qui [illegible] l'épaule gauche. A [illegible] que le peintre et la [illegible] Mais ce qui nous plaît avant tout c'est ce [illegible] aux cheveux poudrés qui retombent en b[illegible]

[illegible]

Me voici parvenu au dernier [illegible] de la [illegible] et provenant, comme [illegible] vendu en avril 1870. [illegible]

[illegible] marquise de [illegible] personne que par son [illegible] pour les donner aux pauvres [illegible] amant voulut lui faire présent. Tante [illegible] chevalier [illegible] la marquise quitta la France en 1791 et se retira en [illegible] à son neveu de venir la rejoindre. Mais le savant [illegible] avec ses livres et paya de la vie son imprudence [illegible] 1794.

Maintenant que nous connaissons le modèle, disons quelques mots [illegible] Mme de Champcenetz, représentée à mi-corps, a de jolis yeux

LOUIS BOILLY PINX

BOILVIN SCULP

LA TOILETTE

(Collection de M. de Groffaille)

Gazette des Beaux-Arts

Imp A. Salmon

bruns où brillent la finesse et l'enjouement; sa bouche, plissée vers les coins, est spirituelle avec une nuance d'ironie; c'est la femme épanouie dans tout l'éclat et dans toute la richesse de sa beauté : une opulente chevelure ombrage les épaules de ses boucles abondantes; un peignoir blanc, ouvert sur le devant, découvre la poitrine jusqu'à la naissance des seins.

Contrairement à ses habitudes, Greuze a soigné toutes les parties de son tableau; il a fini les moindres accessoires de la toilette, les plus petits détails du vêtement et, si nous classons le portrait parmi les meilleurs du maître, c'est qu'il est l'un des plus solides de touche et des plus harmonieux de nuances. J'en signale le relief et la consistance sans omettre, pour cela, la fraîcheur des tons, le modelé du visage et la transparence des chairs. En ceci, d'ailleurs, je ne puis mieux faire que d'appuyer mon opinion de celle de M. Mantz qui, dans son étude sur l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, a décrit ce portait comme l'un des morceaux les plus parfaits de l'œuvre de Greuze.

CHARLES GUEULLETTE.

(La suite prochainement.)

PROMENADES AU LOUVRE

REMARQUES SUR LE GESTE DANS QUELQUES TABLEAUX[1]

(DEUXIÈME ARTICLE)

Le geste est souvent fort obscur, et surtout, lorsque, comme en peinture, on *l'arrête* au cours de ses évolutions successives. Dans la nature, il est rarement fixé et figé comme dans une toile où on le saisit à un moment quelconque. Il comporte une suite d'actions au bout desquelles il se termine, puis dure quelquefois un certain temps sans changement. C'est une chose que les peintres ne connaissent pas très-bien que ces évolutions et cette position finale plus ou moins durable à laquelle elles aboutissent. Je l'expliquerai en prenant la figure de la Vierge dans le *Christ en croix* de Rubens (n° 431). Sa Vierge se tord les mains, et, n'était une affectation de sa pose générale, il n'y a rien à reprendre à ce geste; il est exact. Seulement il représente une évolution dans une série de mouvements qui sont les suivants : d'abord les mains se sont jointes pour la prière ordinaire, la prière suppliante, elles sont venues à la hauteur de la poitrine; la douleur augmentant, elles s'élèvent vers le ciel, montent devant le visage, commencent à se serrer et à se crisper;

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, page 19.

alors les doigts s'entre-croisent, et c'est ici que la véritable torsion des mains entre en action; les coudes s'élèvent à leur tour au-dessus des épaules, les bras se replient et deviennent horizontaux ainsi que les mains; la contraction cesse de pouvoir se produire en haut, elle réagit vers le bas qui est la seule voie où elle trouve de l'espace, les mains s'abaissent alors peu à peu; entraînant les bras, elles arrivent avec eux à cette position qu'a choisie Rubens, mais où le mouvement ne s'arrête pas encore, car il ne peut se terminer que si l'espace lui manque et si les membres ont accompli les contorsions qu'ils sont propres à exécuter, c'est-à-dire lorsque les mains sont entièrement redescendues de toute la longueur des bras, et semblent pendre devant le giron. Rubens avait donc à choisir entre trois positions significatives : celle où les mains en se tordant s'élèvent à la hauteur du visage tandis que les coudes dépassent les épaules, celle où elles redescendent, celle enfin où le mouvement ayant terminé sa course, le geste dure un certain temps; c'est celle qu'il a choisie et que je préfère, du reste, comme la véritable *tonique* du sentiment.

Art surprenant que la peinture, le seul qui *réalise*, et en même temps privé de la plus importante des ressources : la faculté de suivre le mouvement dans sa marche!

Le geste de Rubens n'est pas obscur, mais il m'a servi à bien faire comprendre ces phases de leur évolution où les gestes peuvent devenir obscurs si on les y arrête mal à propos. C'est ce qui est arrivé pour le serviteur de Cuyp et pour la buveuse de thé de Miéris dont j'ai déjà parlé. Un geste très-incertain encore est celui du Christ dans la grande *Cène* copiée d'après Léonard de Vinci. Que fait sa main droite? Vient-elle de lâcher, va-t-elle saisir? Je ne crois pas d'ailleurs qu'on puisse déterminer une différence entre ces deux actes, si on les prend chacun dans un certain moment. Par parenthèse, cette *Cène* est une collection, un vrai *manuel*, mot doublement justifié, des gestes qu'on représente le plus ordinairement dans la haute peinture, et dont la classique netteté ne suscite aucune observation particulière.

Les différences ne sont pas toujours faciles à marquer entre les gestes, car des sensations pourtant très-diverses, l'une très-vive, l'autre très-légère, peuvent amener le même mouvement, ou à peu près. Le *Peseur d'or* de Quentin Matsys me fournira une démonstration à ce propos. L'artiste a donné un geste excellent à la femme du peseur d'or. Elle interrompt sa lecture pour regarder la pièce curieuse que lui montre son mari, mais le bout de son doigt, appuyant d'une manière presque imperceptible sur la tranche de la page qu'elle lisait, maintient ce feuillet

ouvert et dressé au milieu du livre. Après avoir regardé avec une curiosité distraite, elle se remettra à lire. Que cependant, au lieu d'un incident qui la distrait à peine de son occupation, on en suppose un autre qui la frappe fortement, qui la frappe jusqu'à la *pétrifier*, elle restera dans la même attitude, l'expression de sa figure seule aura changé, son mouvement demeurera suspendu comme auparavant. Tout au plus la contraction, le retrait produit par la sensation ne lui laissera-t-il plus poser si légèrement le bout de son doigt sur le fil de la page. Il appuierait alors davantage ou se relèverait un peu crispé, et, dans l'un ou l'autre

cas, la page retomberait sur les autres. Mais que sa main pose sur un objet plus rigide que cette feuille de papier, et rien n'aura été modifié!

J'ai parlé de la religion, de la prière; la superstition peut offrir quelques curiosités. Les diseuses de bonne aventure, par exemple, mettent les mains en relief, elles aussi, et obligent les peintres à bien particulariser les rapports des mouvements. Je compte trois chiromanciennes au Louvre, une de Valentin, une du Caravage et une de Manfredi. Dans le tableau de Valentin (n° 588) la sorcière tient du bout des doigts la main du patient et y lit l'avenir avec un grand sérieux. Il y a dans toute l'allure du soldat qui consulte une hésitation et un émoi bien rendus. S'il n'avait honte, il retirerait sa main, que la bohémienne retient. Dans le tableau de Caravage (n° 33) ce sont les *monts* de la main qu'étudie la diseuse de bonne aventure, et dans celui de Man-

fredi (nº 247) ce sont les *lignes*. Il y a un air de famille dans ces trois toiles, car Valentin et Manfredi imitèrent le Caravage, et elles forment un cours de chiromancie. Il est intéressant de comparer la main qui *s'offre à l'examen*, timide ou audacieuse, avec la main qui *offre* telle que celle du militaire de Terburg. Leur état et leur aspect extérieurs sont les mêmes, et cependant l'état intérieur est tout autre. Mais là encore,

LA VIERGE DOULOUREUSE, D'APRÈS LE CHRIST EN CROIX DE RUBENS.

ainsi qu'en tant d'autres circonstances, le geste en lui-même ne se différencie pas. Il a fallu l'expression des alentours, il a fallu faire jouer le corps entier, comme l'a cherché Valentin, pour rendre sensible dans l'allure de la main même, l'impression d'anxiété, de trouble qu'éprouvent la plupart du temps ceux qui ont rencontre avec les sorciers.

Puisque nous en sommes au jeu spécial des mains, je m'arrêterai à Holbein, qui en a étonnamment compris la vie. Peu de peintures me

frappent autant que son vieil archevêque de Canterbury, chargé d'ans et entrant déjà dans la postérité. Les mains de ce Guillaume Warham sont extraordinairement solennelles, mains de vieillard qui ont beaucoup manié d'affaires, mains fatiguées, lassées, usées, maintenant presque

D'APRÈS LE PESEUR D'OR, DE QUENTIN MATSYS.

tremblantes et qui ont besoin de s'appuyer, des mains proches de la mort et qui auront bientôt ce mouvement final et si étrange de rouler, de gratter, d'attirer à soi l'existence qui s'échappe. Avec cette pensée, ce portrait si calme devient tragique et presque terrible.

LE GÉOMÈTRE, PAR HOLBEIN.

Les mains *travaillantes* de l'*Érasme* et les mains détendues du *Géomètre*, qui a suspendu son travail sous l'effort de la méditation, ne sont pas moins curieuses, celle surtout du géomètre qui abandonne presque le compas ou du moins ne le tient plus dans une position *utile*. La nature a fourni pour celle-ci une indication bien pénétrante à ce grand artiste. Le savant est sans contredit aux prises avec un problème dont il n'entrevoit pas la solution, sans quoi la main impatiente et nerveuse maintiendrait le compas prêt à agir, à trancher la question.

Les gestes de travail ont un grand intérêt de précision, un caractère intime et défini qu'augmente encore l'air attentif du visage, le sentiment de l'occupation. L'ouvrière de Van der Meer de Delft est admirable sous ce rapport, sans compter ses autres qualités. Les gestes de travail ne comportent pas une analyse développée, mais peut-être dans un tableau de peintre très-observateur feraient-ils discerner le bon ou le mauvais ouvrier. La main qui travaille a du calme, de la vivacité, de la certitude, de l'indécision, de l'intelligence, de la sottise ; elle devient un être distinct, fin ou lourd, appliqué ou distrait, dont chaque espèce de travail transforme la physionomie, au point qu'on dirait les divers aspects d'animaux exécutant les opérations auxquelles ils sont voués par leurs instincts et leur conformation.

J'ai bien envie de relier le *Pouilleux* de Murillo à la série des travailleurs, tant il est actionné à sa besogne et si bien est indiqué le geste préliminaire à ses opérations. Mais à coup sûr j'y puis classer la *Cuisine des Anges*. L'ange surveillant le fourneau et surtout l'ange qui porte la pile d'assiettes inclinées sur son bras gauche, et les dépose une à une sur la table, sont des merveilles d'observation et de naturel. Et quelle plus ravissante création l'art chrétien a-t-il jamais eue que cette *Cuisine des Anges?* Quel piquant et aimable contraste, quel doux sentiment de gaieté introduit à travers les élans de la piété la plus vive ! Saint François de Sales aurait adoré ce tableau naïf, malicieux, tendre et exalté.

Avant d'aborder les Controverses et les Semonces, où se voient beaucoup de mains agitées, bonnes à suggérer quelques réflexions, je ferai un rapprochement, ils sont toujours assez féconds entre la femme du peseur d'or de Matsys et le géomètre d'Holbein. L'un et l'autre ont interrompu leur occupation, mais l'une se réserve de la reprendre et ne l'abandonne pas, tandis que l'autre va être entraîné bientôt loin de la sienne. De là ces deux gestes décisifs de part et d'autre, et des plus nets que nous ayons encore rencontrés. La main de la femme ne quitte pas la page qu'elle est en train de lire ; la main du géomètre lâche peu à peu et laisse se détourner le compas qui devient impuissant. Le parallé-

lisme des idées et de leurs expressions est parfois aussi strict entre des toiles de deux artistes différents, que si elles avaient été conçues et composées par un même esprit.

D'APRÈS LA « CUISINE DES ANGES », DE MURILLO.

Les gestes de controverse abondent dans les sujets religieux, mais je me bornerai à examiner le Saint-Pierre de Nolasque l'Espagnol de Zurbaran (n° 558) où ils constituent le fond des choses. Ils n'y sont pas assez variés. Nulle part, du reste, ils ne sont assez variés, ce sont presque partout des : « c'est clair, c'est évident ! » L'argument de la vérité est posé sur la main et elle l'étale devant les yeux. Le geste du prélat présidant l'Assemblée, et qui a l'air de tenir une pincée de quelque chose entre le pouce et l'index, me laisse en défaut. Je ne le comprends

pas très-bien. Il va jeter sans doute dans la discussion quelque phrase qui produira l'effet de poussière dans les yeux, l'effet d'un projectile lancé avec justesse. J'aime mieux l'agitation des doigts de son autre main qui se crispent sur l'appui de son siége. Aucune toile ne me montre le geste si clair, si vif qu'on fait soit d'une seule main, soit avec les deux mains, par lequel on interrompt son adversaire, et qui signifie : « permettez, attendez, je vous arrête, » ou encore : « laissez-moi continuer ». On le fait la paume en dehors, de sorte qu'il contraste avec celui dont on se sert pour chapitrer, pour semoncer, et qui s'exécute la paume en dedans. Cette paume en dedans est une sorte de plateau sur lequel on expose les fautes et erreurs du coupable, ou bien les griefs qu'on a contre lui, les avertissements qu'on lui a donnés et les excellentes raisons dont on l'accable.

DURANTY.

(La suite prochainement.)

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

NOTICE

LORSQU'EN janvier 1664 Colbert fut nommé à la surintendance des bâtiments du roi, le premier objet de ses préoccupations fut l'agrandissement et l'achèvement du Louvre, dont Louis XIV voulait faire la plus magnifique des résidences. Sous Mazarin, Louis Le Vau, premier architecte du roi, avait construit la façade du côté de la Seine; et, pour la façade principale, celle qui regarde Saint-Germain-l'Auxerrois, il avait fourni des plans que l'on commençait à exécuter. Mais à peine arrivé au pouvoir, Colbert arrêta les travaux qui s'élevaient déjà à quelques pieds de terre. Puis, comprenant la responsabilité qui pesait sur lui, et avant de s'engager dans une entreprise où l'on devait dépenser des millions, voulant, avec sa prudence et sa sagacité habituelles, s'éclairer autant que possible sur un projet qui ne lui plaisait guère, il prit la résolution toute nouvelle d'adresser un appel au public. Après avoir soumis le plan de Le Vau à tous les architectes de Paris, « il les invita, dit Charles Perrault dans ses *Mémoires*[1], à en venir voir le modèle de menuiserie dans une salle où il

1. *Mémoires de Charles Perrault, de l'Académie française et premier commis des bâtiments du roi, contenant beaucoup de particularités et d'anecdotes intéressantes du ministère de M. Colbert.* Avignon, 1759, in-12. C'est la première édition.

était exposé aux yeux de tout le monde, et en même temps il invita ces mêmes architectes à faire des dessins de cette façade; promettant de faire exécuter celui qui aurait le mieux rencontré et que le roi trouverait le plus à son goût. Presque tous les architectes blâmèrent le projet de M. Le Vau, et en firent la critique dans des mémoires qu'ils donnèrent. Plusieurs même apportèrent des dessins de leur invention, qui furent aussi exposés dans la même salle où était le projet de M. Le Vau. Mon frère (Claude Perrault) fit un dessin à peu près semblable à celui qu'il donna depuis et qui a été exécuté. M. Colbert, à qui je le montrai, en fut charmé ».

Le résultat de cette tentative ne pouvait satisfaire Colbert. Si elle lui démontrait à quel point les plans du premier architecte du roi étaient défectueux, elle ne lui en fournissait aucun qui lui semblât digne de le remplacer. Il se décida à recourir aux architectes italiens. Des copies des dessins de Le Vau, accompagnées des indications nécessaires, furent envoyées à Rome pour être soumises aux personnes les plus compétentes en leur demandant non-seulement leur avis, mais de nouveaux projets. On avait d'abord pensé à charger Poussin de cette mission délicate [1]; mais son état maladif la lui aurait probablement rendue fort difficile, et on la confia à un certain abbé Elpidio Benedetti, agent de Colbert à Rome. Pierre de Cortone, Rinaldi et un gentilhomme amateur, Landiani [2], furent consultés et firent, à ce qu'il paraît, des plans extravagants. Un quatrième, Boromini, demanda, dit-on, à être payé d'avance [3], ou du moins que le roi lui écrivît. Enfin l'abbé présenta au cavalier Bernin le plan de Le Vau, qui, dit-on, lui avait promis 4,000 pistoles, s'il parvenait à le faire approuver par l'homme regardé à juste titre comme l'artiste le plus éminent de l'Italie.

Giovanni-Lorenzo Bernino ou Bernini, architecte, sculpteur et même peintre, né à Naples le 7 décembre 1598, était alors à l'apogée de sa gloire. Favori des papes Grégoire XV, Urbain VIII, Innocent X et Alexandre VII, il avait rempli Rome de bustes, de statues en marbre et en bronze, et de monuments dont deux, la fontaine de la place Navone et

1. Voyez dans les *Mémoires de Perrault,* p. 62, la longue lettre que Colbert l'avait chargé d'écrire et qui ne fut pas envoyée. Poussin mourut le 19 novembre 1665.

2. Jal, dans son *Dictionnaire critique,* à l'article *Bernin,* l'appelle Candiani; mais on sait qu'il a souvent commis des fautes de lecture dans la transcription des documents manuscrits, très-curieux d'ailleurs, dont il a fait usage.

3. Il avait tort de se méfier de la générosité du roi, car Colbert ne tarda pas à envoyer à Benedetti une boîte contenant pour les artistes consultés des présents « dignes de la munificence de S. M. ».

surtout la colonnade de Saint-Pierre, suffiraient à immortaliser son nom. Aucun artiste ne l'égalait en talent ni en réputation; aussi, bien qu'il eût écrit à Colbert, le 4 mai 1664, pour le remercier d'avoir songé à lui, se montra-t-il blessé quand il apprit qu'on s'était aussi adressé à d'autres. Néanmoins il se mit à l'œuvre, et, le 24 juin, il lui annonçait l'envoi de ses dessins et d'un mémoire explicatif.

Bien que très-certainement supérieur à ceux de ses concurrents, son plan fut assez mal accueilli à Paris, et les critiques arrivèrent à Rome plus tôt que l'accusé de réception, qui se fit attendre jusqu'en octobre. Colbert les avait fait parvenir, dès le mois d'août, à Benedetti qu'il chargeait de les communiquer à Bernin ; mais l'abbé ne voulut pas agir sans l'appui du cardinal Chigi alors absent. L'entrevue eut lieu au retour du prélat, en octobre, et elle dut être passablement orageuse ; car, quelques semaines plus tard, le Cavalier se plaignait encore amèrement au duc de Créqui, l'ambassadeur du roi près du pape, « qu'on lui eût fait plus d'observations et trouvé plus de défauts qu'il ne fallait de pierres pour bâtir le Louvre ». On lui demandait d'autres plans. Il refusa nettement, en disant « que les architectes de France ne manqueraient jamais de blâmer tout ce qu'il ferait, et auraient intérêt à ne pas mettre en œuvre le dessin d'un Italien ». Pourtant les instances du cardinal et de l'ambassadeur triomphèrent de sa résolution, et, au mois de janvier 1665, de nouveaux dessins furent expédiés à Paris. On en fut plus content que des premiers; mais il était difficile de s'entendre de loin, et, pour sortir d'embarras, on songea à faire venir le Cavalier.

Il y avait alors à la cour un prélat italien, le cardinal Antonio Barberini, que l'on désignait habituellement sous le nom de cardinal Antoine. Établi chez nous depuis longtemps, il y était devenu évêque de Poitiers (1652) et (1653) grand aumônier de France[1]. Ce fut lui qui, le premier, suggéra l'idée d'appeler le Cavalier à Paris. Il fut vivement appuyé par le marquis de Bellefonds, premier maître d'hôtel du roi. On les écouta, et, le 11 avril 1665, Louis XIV écrivit à Bernin une lettre des plus flatteuses, qu'il lui envoya par un exprès[2]. Il lui mandait qu'il avait chargé le duc de Créqui, son ambassadeur extraordinaire à Rome, « de lui faire savoir plus particulièrement le sujet qui lui faisait désirer de le voir et de l'entretenir des beaux dessins qu'il avait envoyés pour le bâtiment du Louvre ». D'autres lettres furent adressées en même temps au

1. En 1667, il fut nommé archevêque de Reims. Le cardinal de Richelieu l'avait pris pour intermédiaire auprès de Bernin, en 1652, lorsqu'il commanda à celui-ci son buste en marbre qu'il paya richement.

2. Voyez cette lettre dans les *Mémoires* de Perrault.

pape et au cardinal Chigi pour obtenir qu'on permît au Cavalier de quitter Rome, ce qu'on n'osa pas refuser[1].

« C'est une chose qui n'est pas croyable, dit Charles Perrault, que les honneurs que l'on fit au cavalier Bernin. Quand M. de Créqui alla prendre congé du pape, *colla solita pompa,* il alla ensuite chez le cavalier Bernin, *colla medesima pompa,* le prier de venir en France, et quand il partit de Rome, toute la ville fut dans une grande alarme, à ce que l'on dit, pour la crainte que l'on avait que le roi ne le retînt en France pour toujours. Dans toutes les villes par où il passa, les officiers eurent ordre de la part du Roi de le complimenter et de lui porter les présents de la ville... Des officiers, envoyés de la cour, lui apprêtaient à manger sur sa route, et quand il approcha de Paris, on envoya au-devant de lui M. de Chambray[2], seigneur de Chantelou, maître d'hôtel de S. M., pour le recevoir, lui tenir compagnie et l'accompagner partout où il irait. M. de Chantelou fut choisi parce qu'il savait très-bien l'italien, qu'il avait été en Italie où il avait fait amitié avec le cavalier Bernin et qu'il avait pour lui une estime au delà de ce qui se peut imaginer[3]. »

Le roi ne pouvait mieux choisir. Paul Fréart, sieur de Chantelou, était cet amateur plein de goût et de délicatesse, qui, par sa longue et tendre amitié pour Le Poussin, a rendu son nom inséparable de celui de notre grand peintre[4]. Il avait été, en 1640 et 1643, envoyé en Italie par son cousin Sublet des Noyers, surintendant des bâtiments du roi, et possédait une collection de tableaux où les toiles de son ami tenaient le premier rang. L'aménité de son caractère, son tact, sa loyauté, sa modestie qui contrastait si fort avec la vanité de l'Italien, ses connaissances artis-

1. Ce que nous venons de raconter, nous l'avons tiré, soit du *Journal* de Chantelou, soit des pièces données dans l'article Bernin du *Dictionnaire* de Jal.

2. Jamais M. de Chantelou ne porta le nom de Chambray, sous lequel était connu l'un de ses frères aînés Roland. La faute doit plutôt venir de l'éditeur que de l'auteur des *Mémoires*.

3. Quarante ans auparavant, le comte de Béthune, ambassadeur de Louis XIII à Rome, avait voulu entraîner Bernin en France, et l'artiste, qui était bien jeune encore, avait déjà accepté ses offres séduisantes, quand Urbain VIII, alors cardinal, le fit renoncer à son projet. C'est le Cavalier qui raconta à M. de Chantelou ce fait resté, je crois, ignoré jusqu'ici.

4. Né au Mans le 25 mars 1609, il mourut en 1694. Il survécut à ses deux frères aînés : Jean Fréart, né le 15 février 1604, mort en octobre 1674, et Roland Fréart, sieur de Chambray, né le 13 juillet 1606, mort en décembre 1676. Nous aurons occasion plus d'une fois de parler de ce dernier.

M. Henri Chardon a publié, en 1867, sur les trois frères, une longue étude, excellente de tous points et où abondent les renseignements les plus curieux.

PORTRAIT DE BERNIN.

(D'après une gravure du XVIIe siècle.)

tiques le faisaient plus apte que personne à servir à la fois de guide, de compagnie et d'interprète à Bernin qui ne savait pas un mot de français. Il gagna bien vite la confiance et l'affection du Cavalier, lui donna d'utiles et sages conseils, modéra souvent les vivacités de son caractère, et en même temps le défendit, autant qu'il put, contre les menées et les intrigues qui s'agitaient autour d'eux.

Depuis le 2 juin 1665, où il alla à sa rencontre à Juvisy, jusqu'au 20 octobre, où il lui fit ses adieux à Villejuif, Chantelou passa toutes ses journées avec Bernin. Il avait noté soigneusement les particularités les plus intéressantes de sa vie à Paris, ses travaux, les nombreuses visites qu'il avait reçues et rendues, ses théories artistiques, et les anecdotes qu'il aimait tant à conter. Quelques années plus tard [1], à la sollicitation de son frère aîné, Jean, qui n'avait jamais connu le Cavalier et qui, depuis longtemps, vivait retiré dans sa province du Maine, il rédigea ses notes en forme de journal. Ce journal resta manuscrit, et son existence fut, pour la première fois, révélée au public par les Mémoires de Charles Perrault (1759), qui en ayant eu communication après la mort de l'auteur en donna, en quelques pages, un résumé fait avec sa malignité habituelle. Au dernier siècle, il figurait dans la collection de Cotte, et en 1811, Castellan s'en servait pour son article *Bernin* dans la Biographie universelle de Michaud [2]; mais, depuis cette époque, l'on ne savait ce qu'il était devenu.

Il y a environ dix-huit mois, en m'occupant de classer divers manuscrits précieux renfermés soigneusement dans une des armoires de la bibliothèque de l'Institut, je rencontrai un volume in-4°, revêtu d'une reliure en veau brun, de la fin du XVIIe siècle. Au dos on lisait ce titre : *Voyage du Cavalier Bernin en France*, qui n'était point répété à l'intérieur. Bien que le manuscrit ne portât point d'autre indication et commençât par une courte lettre d'envoi : *A monsieur mon très-cher frère*, il m'a suffi — comme cela suffira, j'espère, au lecteur — d'en lire les premiers feuillets, pour me convaincre que j'avais eu la bonne fortune de mettre la main sur ce journal de Chantelou dont on déplorait la perte. Dans un examen rapide, je retrouvai les passages utilisés par Ch. Perrault, et enfin les mentions souvent répétées de « mon neveu Fréart, mon frère de Chambret », ne me permirent plus — si j'avais pu en avoir — de conserver le moindre doute sur le nom de l'auteur. Quant

1. Au plus tôt en 1671, puisque dans son journal il donne à M. d'Estrées le titre de cardinal, que celui-ci n'obtint que cette année.

2. Il en parle en ces termes : « Manuscrit inédit très-curieux ».

au « très-cher frère », c'est le frère aîné de Chantelou, Jean Fréart, qui n'était jamais allé à Rome et habitait loin de Paris.

Ce manuscrit n'est point malheureusement l'original, mais une copie contemporaine qui offre tous les caractères désirables d'authenticité. Il est composé de cinq cent quatre-vingt-sept pages, dont les dix-huit dernières contiennent des lettres échangées entre Chantelou et le Cavalier depuis le départ de celui-ci, et dont l'une annonce en une ligne la mort de Poussin. A la suite de ces lettres et de pages blanches, on trouve un feuillet où sont dessinées deux petites figures linéaires avec renvoi aux pages 596 et 673 de l'*original*, et, plus loin, avec quelques variantes et sans nom d'auteur, le sonnet sur Daphné, de Fontenelle, inspiré peut-être par le groupe de Bernin dont il est question dans le journal. Le copiste a si fidèlement reproduit le manuscrit qui lui avait été confié que, sur le feuillet suivant, il a transcrit une anecdote relative au fils du Cavalier; puis une devise, et enfin, au verso, cette adresse inachevée qui pourrait se rapporter à un envoi du manuscrit de Chantelou : « A monsieur de Saint-Paul, marchand à Rouen, pour faire tenir... » Le volume est terminé par un numéro du *Journal des savants* (24 février 1681), contenant un *Éloge de M. le Cavalier Bernin par M. l'abbé De la Chambre, de l'Académie françoise.*

La copie est fautive en plusieurs endroits. Il y a entre les lignes quelques corrections, et en marge quelques annotations la plupart du temps insignifiantes. Nous indiquerons celles qui nous paraîtraient en valoir la peine.

Si on en jugeait d'après les courtes pages que lui a consacrées Charles Perrault, on se formerait une idée très-incomplète de l'intérêt que peut offrir ce *Journal*, écrit dans le style à la fois courant et familier des gens de cour au XVIIe siècle, qui respire partout la douceur, la droiture et la sincérité. Sans doute on y rencontrera, comme on devait s'y attendre, de nombreux renseignements sur les sourdes menées et les causes diverses qui aboutirent à l'abandon des projets que Bernin avait mis plus de quatre mois à composer, corriger, modifier suivant des critiques et des exigences sans cesse renaissantes; mais il s'y trouve encore bien d'autres choses dont je vais toucher deux mots.

Bernin mena à Paris une vie fort laborieuse et assez retirée. Après les plans du Louvre, le travail auquel il se livra avec le plus d'assiduité fut le buste de Louis XIV qu'il ne termina que peu de temps avant son départ. Ce buste, aujourd'hui au musée de Versailles, attira dans son atelier la cour et la ville, et Chantelou nous fait assister à cette longue procession de princes et princesses, de grands seigneurs et de grandes

dames, de bourgeois et de gens de lettres parmi lesquels on voit apparaître, menant Mme de Longueville par la main, le grand Corneille que l'on présente au Cavalier « comme le héros de la poésie ». Mais en dehors de cette foule, souvent très-importune, il n'y eut guère à Paris d'artiste un peu renommé avec lequel il n'entra en relation, depuis Varin, Nanteuil, Bourdon, Stella, Mignard, Mansart et Lebrun jusqu'à Benoît, l'habile faiseur de portraits en cire; et dans leurs conversations, fidèlement rapportées, il y a bien des faits curieux pour l'histoire de l'art. J'en dirai autant de ses visites à Saint-Denis, aux monuments de Paris, etc., à l'Académie de peinture où il alla dessiner le modèle avec les élèves auxquels il ne ménagea pas les conseils, aux Gobelins, et surtout aux collections de tableaux, soit du roi ou d'amateurs comme Chantelou, La Vrillière, Renard, etc., soit de marchands comme le fameux Jabach, chez qui il fit une longue séance dont il sortit « ayant les yeux las des belles choses qu'il avait vues ».

Dans ces visites, comme dans ses causeries avec le nonce, le légat et d'autres compatriotes, et surtout avec Chantelou qui montrait souvent un goût plus éclairé que le sien, le Cavalier, « beau parleur, ayant l'esprit vif et brillant et un grand talent pour se faire valoir », semait les bons mots et les historiettes où revenaient les noms de Raphaël, de Michel-Ange, de Poussin, des Carraches, de Véronèse, du Guide, etc. Rien n'est plus curieux que de l'entendre donner son avis sur les tableaux et les dessins qu'on faisait passer sous ses yeux, discuter leur valeur ou leur authenticité, et sans oublier de se citer lui et ses ouvrages, exposant ses théories et formulant des jugements auxquels ses talents, sa grande expérience, sa longue fréquentation des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance donnent un attrait singulier. C'est le côté tout à fait neuf du *Journal* et que je prends la liberté de recommander particulièrement aux lecteurs. Il y aurait là sans doute matière à une étude sur l'influence artistique que son séjour peut avoir exercée en France à cette époque, mais je la laisse à de plus habiles que moi.

J'aurais encore bien d'autres choses à dire, mais il est temps de céder la parole à M. de Chantelou.

LUD. L.

A MONSIEUR MON TRÈS-CHER FRÈRE,

Le désir que vous avez eu d'être instruit de tout ce qui regarde M. le cavalier[1] Bernin, que le roi a appelé de Rome en France pour le bâtiment du Louvre, a fait que j'ai tâché de me souvenir de ce qui s'est passé aux premiers jours de son arrivée, que je ne pensais pas encore à noter ces sortes de particularités, comme j'ai fait depuis. J'en ai donc dressé, suivant votre avis, une espèce de journal que vous recevrez avec cette lettre.

Sur la fin du mois de mai 1665, le Roi étant à Saint-Germain-en-Laye, l'on eut nouvelle à la cour que le cavalier Bernin était arrivé en France, et il se répandit un bruit que S. M. lui avait fait donner à Rome, avant qu'il partît, 3,000 pistoles, mais qu'elle lui avait envoyé des gens pour avoir soin de le servir et le traiter depuis Marseille, avec ordre par où il passerait de le complimenter et de le loger.

M'étant trouvé un jour à la messe du Roi auprès de M. l'archevêque de Lyon[2], je lui demandai s'il avait nouvelle que le cavalier y fût arrivé. Il me dit que non, mais qu'il avait reçu l'ordre de S. M. et l'avait envoyé, afin qu'à son arrivée l'on lui fît les présents de la ville, et que les échevins prissent soin de le loger[3]; que pour ce dernier point, c'était un honneur tout extraordinaire et que la ville de Lyon ne faisait qu'aux princes du sang[4].

A quelques jours de là, m'étant trouvé, aussi par rencontre, auprès de M. Colbert, à la messe du Roi, il me dit que le cavalier Bernin arriverait dans deux jours à Paris.

LE PREMIER JOUR DE JUIN, un laquais de ce ministre vint le soir me chercher de sa part, et l'étant allé trouver il me dit que le Roi m'avait choisi pour aller recevoir le cavalier Bernin, non pas en qualité de maître-d'hôtel, mais comme envoyé pour l'entretenir et l'accompagner pendant qu'il serait

1. « Chevalier, dit Ménage, c'est celui qui est d'un ordre de chevalerie... Mais comme les Italiens appellent *cavalieri* leurs chevaliers, nous les appelons de même *cavaliers*, et non *chevaliers*. Il faut donc dire le *cavalier Marin*, et non pas le *chevalier Marin*. Il faut dire de même le *cavalier Bernin*. » (*Observations sur la langue françoise*, 1675, in-12, t. I, p. 523.)

D'après Baldinucci, ce fut le cardinal Lodovico Lodoisio, neveu de Grégoire XV, qui fit obtenir à Bernin *la croce del cavalierato di Cristo*, vers l'époque où il fit le groupe de l'*Enlèvement de Proserpine*. (*Vita del cavaliere G.-L. Bernino*, Firenze, 1682, in-4, p. 10.)

2. Camille de Neufville de Villeroi qui fut archevêque de Lyon de 1653 à 1693.

3. Il y a écrit en marge : *est à noter*.

4. Voici comment l'arrivée de Bernin en France est racontée par son biographe : « Pervenuto ch'egli fu al Ponte di Buonvicino (Pont-de-Beauvoisin) nella Francia, comparvero ad incontrarlo d'ordine di S. Maestà in nome del Pubblico quelli che presedevano in quel luogo, da uno de quali fu salutato con particolare orazione, e da parte dello stesso Re regalato ; onori, ch'egli riceve di poi in ogni altra città, o luogo di quel fortunatissimo regno. Rispondeva egli con pronte ed affabili maniere, ed i regali faceva dispensare a i luoghi pii. Non s'eva egli ancora appressato a Lione a tre miglie, ch'e' fu incontrato da tutti i pittori, scultori, ed ingegneri della città, altri a cavallo, altri in carrozza. » (Baldinucci, p. 46.)

en France. Je lui dis que ce m'était beaucoup d'honneur, mais que je me trouvais embarrassé à cause que l'ambassadeur extraordinaire de Malte arrivait à la cour le lendemain, que le Roi le traitait, et que j'étais seul pour avoir[1] ce traitement, n'y ayant à Saint-Germain de maître d'hôtel du Roi que moi, tant pour le service ordinaire de S. M. que pour cet extraordinaire[2]. M. Colbert me repartit qu'il fallait que j'envoyasse cette nuit[3] avertir ces messieurs de mon quartier de venir incessamment pour ces services et qu'il fallait que, sans remise, je partisse le lendemain de fort grand matin.

Ayant quitté M. Colbert, je fus chez M. le grand maître[4] pour lui donner cet avis et recevoir congé de Son Altesse. Ne l'ayant point rencontré en son logis, je fus chez le Roi le chercher, et là je trouvai M. le marquis de Bellefonds[5], premier maître d'hôtel, à qui je dis mon embarras, de ce qu'aucun de mes camarades n'était à Saint-Germain. Il me répondit que je ne me misse point en peine, qu'en tout cas, lui et M. Sanguin[6] auraient soin de ces services. Il m'ajouta que le Roi lui avait parlé à sa collation dans le parc, du choix qu'il avait fait de moi, et lui avait demandé s'il n'avait pas bien rencontré; qu'il avait répondu ce que je pouvais souhaiter d'un ami. Étant demeuré ensuite pour accompagner la viande[7] de S. M., M. Colbert m'envoya chercher de rechef, et, l'étant aller trouver, il me dit qu'il fallait que le lendemain j'allasse à Paris et que j'en partisse sur le midi, et m'en allasse sur la route d'Essonne jusques à ce que j'eusse trouvé le cavalier Bernini, lequel y devait dîner. Il me demanda si j'avais six chevaux à mon carrosse. Je lui dis que non. « Vous prendrez donc, me dit-il, celui de mon frère[8]. Je vais lui écrire un mot. » Il me dit ensuite que je me trouvasse au coucher du Roi, que S. M. me donnerait l'ordre elle-même pour cela. Je lui dis que je n'en avais pas besoin de plus exprès, que j'allais écrire à ces messieurs de mon quartier, et que je partirais du matin, le lendemain; ce que je fis.

Le deuxième, ayant pris le carrosse de M. Colbert, maître des requêtes, je m'en suis allé sur le chemin d'Essonne. A la sortie de Juvisy j'ai trouvé M. le cavalier Bernin. Ayant aperçu sa litière[9], j'ai fait signe qu'on l'ar-

1. C'est-à-dire pour être chargé de le traiter.

2. Lomellini, bailli de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem et grand prieur d'Angleterre, fit son entrée à Paris le 2 juin, et prit congé du roi le 27 juillet. L'ambassadeur ordinaire était le bailli Jacques de Souvré, qui fut grand prieur de France en 1667.

3. Le manuscrit porte par erreur : *toute nuit*.

4. Henri-Jules de Bourbon, duc d'Enghien. On sait que le grand maître de France était chef de la maison du roi.

5. Bernardin Gigault, marquis de Bellefonds maréchal de France (1668), mort en 1694.

6. Jacques Sanguin, maître d'hôtel ordinaire du roi, mort au château de Rumigny le 1er septembre 1680. Il acheta, en 1676, du marquis de Bellefonds, la charge de premier maître d'hôtel.

7. C'est-à-dire les plats destinés à la table du roi. Le mot *viande* autrefois signifiait toute espèce d'aliment.

8. Charles Colbert, qui devint plus tard marquis de Croissy.

9. Le récit que fait Baldinucci de l'arrivée du Bernin à Paris est assez inexacte : « Tre giorne prima del suo arrivo à Parigi trovo la lettiga del Re, che l'aspettava allo sbarco; ne vi s'era ancora accostato a tre miglia che monsig. Roberti, il nunzio apostolico, comparve ad incontrarlo in propria carrozza con le mute del Re, ed al Palazzo del Lovre, dove egli era

rêtât. J'ai descendu de carrosse, et, lui ayant aussi mis pied à terre, je le suis allé saluer, et lui ai fait mon compliment en français. J'ai connu d'abord qu'il ne l'entendait point, et lui ai dit en italien que je ne me hasarderais pas de lui faire des compliments en sa langue même, mais que je le suppliais de vouloir monter dans le carrosse que je lui avais amené. Son fils[1] et le seigneur Mathie[2] étaient descendus du leur et s'en sont venus me saluer. Après ces civilités, nous sommes entrés, le Cavalier et moi, avec mon neveu votre fils[3] que j'avais mené avec moi, dans le carrosse de M. Colbert. Quand nous y avons été, je lui ai répété en italien, au moins mal que je l'ai pu, mon compliment. Je lui ai expliqué l'ordre que j'avais reçu du Roi, la joie que j'en avais reçue, pour l'estime singulière que j'ai toujours faite de lui et de sa vertu. Je lui ai dit que j'avais même autrefois reçu des grâces de lui, m'ayant donné à Rome quelques académies de sa main, que je gardais chèrement. Je lui ai rapporté ensuite quelques maximes à observer dans les portraits de marbre que je lui avais entendu dire, et dont j'avais conservé la mémoire, pour le cas que je faisais de lui; que de cela il pouvait juger si le commandement que le Roi m'avait fait de le venir recevoir et de demeurer auprès de lui, pendant qu'il serait en France, m'avait été agréable. Il m'en a remercié bien civilement, et après m'a dit que ce lui avait été un très-grand honneur d'avoir été appelé pour le service d'un roi de France; qu'outre cela le pape[4], qui est son seigneur, lui avait ordonné de venir, mais que s'il n'y eût eu que ces deux considérations, il serait encore à Rome; que ce qui l'avait principalement fait résoudre à sortir de chez lui, était qu'il avait appris de toute part que le Roi n'était pas seulement un grand prince, de grand cœur et de grand esprit, mais qu'il était le plus honnête homme de son royaume; que cela lui avait donné la curiosité de le connaître et le désir de le servir; que son regret, à présent, était de n'avoir pas des talents proportionnés à cet honneur, et pour correspondre à l'opinion qu'on avait conçue de lui. Tombant ensuite sur la matière pour laquelle il est venu, il a dit que le beau de toutes les choses du monde, aussi bien que de l'architecture, consiste dans la proportion; qu'on peut dire que c'est une partie divine, puisqu'elle tient son origine du corps d'Adam[5], qui a été non-seulement fait des mains de Dieu, mais qui a

stato preparato un nobile allogiamento, il condusse. » (p. 26.) On voit que le biographe attribue au nonce le rôle que joua Chantelou, dont là, ni ailleurs, il ne prononce même pas le nom. De plus, comme on va le voir, le Cavalier fut logé non au Louvre, mais à l'hôtel de Frontenac. Ce nonce était Charles Roberti, qui devint cardinal en 1666 et mourut à Rome le 14 février 1673.

1. Paulo Valentino Bernini. Il n'avait que dix-huit ans. « J'ai vu, dit Mariette dans son *Abecedario*, art. Bernino, une estampe d'après lui. C'était un frontispice de livre, composé avec beaucoup d'esprit et dans la manière de son père. »

2. Mattia de' Rossi, suo discepolo (Baldinucci, p. 52).

3. Roland, fils de Jean Fréart.

4. Alexandre VII (Fabio Chigi).

5. « Ce fut en prenant pour modèle l'imitation abstraite du corps humain, où chaque partie indique la dimension du tout, comme le tout donne la mesure de chaque partie, que les Grecs étaient parvenus à assimiler le système de l'architecture à celui de la nature. Ainsi le corps de l'homme étant devenu le type naturel de ce genre métaphorique d'imitation, ce fut prendre la nature pour modèle que d'appliquer le système des diverses proportions des corps à la dimension, à la proportion, à la décoration des colonnes. De là le système des *ordres*. » (Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange*, 1835, 8, p. 303.)

été formé à son image et semblance; que la variété des ordres de l'architecture a procédé de la différence du corps de l'homme et de la femme, et des différentes proportions que l'on y voit, et a ajouté plusieurs autres choses sur cette matière qui nous sont assez familières. Il m'a dit après, au sujet des ministres, que M. le cardinal d'Estrées[1], le premier, et M. le cardinal légat[2] ensuite, lui avaient parlé si avantageusement de M. Colbert, sous les ordres particuliers de qui il aurait à travailler, que cela avait achevé de le résoudre; outre que le P. Oliva[3], jésuite, général de l'ordre des jésuites et son ami particulier, lequel il fut consulter dans la difficulté de se résoudre de venir, lui avait dit qu'il n'avait point à balancer, et que si un ange du paradis venait l'assurer qu'il mourrait dans le voyage, il lui conseillerait pourtant de le faire. Je lui ai répondu que l'on était en France bien obligé au P. Oliva, et que je me persuadais que le Roi l'en remercierait. Dans ces sortes d'entretiens nous sommes arrivés à Paris, à l'hôtel de Frontenac[4] que M. Colbert avait fait préparer pour y loger le Cavalier et sa famille. A la descente du carrosse, nous avons trouvé M. du May[5] intendant des meubles et commis de M. Colbert, lequel a reçu et complimenté le Cavalier, l'a mené dans la chambre qu'on lui avait préparée. Elle était fort proprement meublée et accommodée. Il lui a montré après une galerie, des cabinets et autres commodités pour sa personne; un autre appartement pour le seigneur Paule, son fils, et pour le seigneur Mathie, architecte, travaillant sous lui, avec des chambres pour tous les autres. Cela fait, comme le Cavalier était fatigué, j'ai pris congé de lui et l'ai laissé reposer[6].

Le lendemain au matin, troisième, j'ai été le voir pour savoir ce qu'il pouvait désirer. Il m'a demandé des tables et autres choses nécessaires pour dessiner, lesquelles M. du May, qui s'est trouvé là, a ordonnées en diligence. Après dîner, M. Colbert est arrivé. Le Cavalier étant encore dans le lit, selon la coutume qu'ont les Italiens de s'y mettre après le repas, il a voulu se lever brusquement, mais M. Colbert n'a pas voulu, et lui a parlé à son lit. Il lui a témoigné d'abord une grande joie de le voir arriver en bonne santé. Le Cavalier lui en a rendu grâces avec beaucoup de compliments et lui a dit qu'il était venu avec un grand désir de bien servir le Roi et Son Excellence,

1. César d'Estrées. Il ne fut créé cardinal qu'en 1671. C'est donc postérieurement à cette date que Chantelou a rédigé son journal.

2. Flavio Chigi, neveu d'Alexandre VII. Il fut envoyé légat en France, en 1664.

3. « Trovavasi pero, dit Baldinucci, (p. 43) in grandi angustie, le quali seppegli ben presto toglier dal cuore l'affetto, la facondia, la carità del suo amicissimo, il padre Gianpaolo Oliva, generale della Compagnia di Gesù. » — Jean-Paul Oliva, né à Gênes en 1600, général des jésuites (1661), mort en 1681.

4. Je n'ai trouvé nulle part la mention de cet hôtel, qui était probablement situé dans les environs du Louvre.

5. Gédéon du Metz était alors intendant des meubles de la couronne. Il mourut à quatre-vingt-trois ans le 4 septembre 1709, président honoraire à la chambre des Comptes et contrôleur général des meubles de France.

6. Suivant Baldinucci, évidemment mal informé, le Cavalier était à peine couché qu'il reçut la visite de Colbert. « Ma a pena si fu egli posato al quanto, che comparve monsù Colbert per visitarlo per parte di S. Maestà. » (P. 46.) Cette visite, comme on va le voir, n'eut lieu que le lendemain.

pourvu qu'il en fût capable et fût assez heureux pour cela. Il lui a répété à peu près les mêmes choses qu'il m'avait dites le jour précédent, qui l'avaient engagé de s'embarquer à son âge dans un long et pénible voyage comme celui de France. Il[1] lui a dit ce qui le regardait, lui, M. Colbert, en son particulier, que j'ai noté ci-devant; et après ces compliments il l'a laissé, lui disant que le lendemain il viendrait le prendre au matin, pour le mener à Saint-Germain saluer le Roi.

M. Colbert est venu le lendemain, jour de la Fête-Dieu, prendre le Cavalier, comme il l'avait dit. Les seigneurs Paule et Mathie, l'abbé Butti[2] et moi sommes entrés dans son carrosse. Il y avait un carrosse de la suite du Roi pour les gens du Cavalier. L'on est arrivé à Saint-Germain à neuf heures du matin. M. Colbert a été descendre chez lui, au vieux château, et y a été quelque temps avec le Cavalier, puis il l'a mené au château neuf, où est le logement de S. M. et des Reines. En entrant dans l'antichambre, l'on a appris que le Roi n'était pas encore habillé. M. Colbert est entré dans la chambre, et, après en être ressorti, il nous a fait faire le tour et a mené le Cavalier dans le cabinet de S. M., où étaient MM. les maréchaux de Gramont, du Plessis et autres personnes de haute qualité. Là, il s'est entretenu avec eux[3]. Le Roi étant tout habillé, M. Colbert a fait entrer le Cavalier dans la chambre, et lui a fait saluer S. M., qui s'était mise à la croisée d'une fenêtre, avec le premier gentilhomme de sa chambre et le maître de la garde-robe[4]. Le maréchal de Gramont y était aussi. Le Cavalier a fait son compliment au Roi avec une honnête hardiesse, et a dit à S. M., comme il avait fait à M. Colbert, les sujets qui l'avaient principalement engagé de venir en France. Après, venant au sujet du bâtiment du Louvre : « J'ai vu, sire, a-t-il dit à S. M., les palais des empereurs et des papes, ceux des princes souverains qui se sont trouvés sur la route de Rome à Paris, mais il faut faire pour un roi de France, un roi d'aujourd'hui, de plus grandes et magnifiques choses que tout cela. » Puis, se tournant vers ceux qui faisaient cercle autour du Roi, il a ajouté : « Qu'on ne me parle de rien qui soit petit. » A cela, le Roi a pris la parole et a dit qu'il avait quelque affection de conserver ce qu'avaient fait ses prédécesseurs, mais que si pourtant l'on ne pouvait rien faire de

1. *Il*, Colbert.

2. Je n'ai pu découvrir quel était cet abbé Buti ou Butti que l'on verra figurer souvent dans le *Journal*. Peut-être était-il attaché au nonce qu'il accompagnait souvent chez Bernin. Ce devait être un personnage assez important; car j'ai trouvé à son nom dans le *Dictionnaire des bienfaits du Roi* (Biblioth. nat., fonds français, ms n° 7655, f° 168) l'article suivant : « L'abbé Buti a tous les ans un acquit patent de 3,000 livres ». On a des lettres de lui à Colbert.

3. « Gli applausi e le congratulazioni, che furono fatte al nostro virtuoso nell'anticamera del Re da que' grandi, furono eguali all' affetto, alla stima e al desiderio, con che egli era stato colà ricevuto, e tanto si parlava di lui da per tutto, che egli diceva, non esser per allora altra moda in Parigi, che il cavalier Bernino. » (Baldinucci, p. 46.)

4. La *Gazette de France*, année 1665, p. 583, rend compte ainsi de cette première entrevue : « *De Saint-Germain-en-Laye, le 12 juin 1665.* Le chevalier Bernini, que le Roi avait mandé ici de Rome, pour prendre son avis touchant l'achèvement du Louvre, lui ayant été présenté le 4 de ce mois par le sieur Colbert, surintendant des bâtiments, fut reçu de S. M. avec tous les témoignages possibles d'une estime singulière et conformément à cette haute réputation qu'il s'est acquise dans le bel art de l'architecture. »

grand sans abattre leur ouvrage, qu'il le lui abandonnait; que pour l'argent il ne l'épargnerait pas. S. M. ensuite lui a fait toute sorte de bon accueil. Puis M. Colbert l'a ramené au vieux château. L'on avait tendu dans les cours les tapisseries de la couronne pour la procession du Saint-Sacrement (car c'était le jour de la Fête-Dieu) celle des *Actes des Apôtres,* les *Triomphes de Scipion* et les autres du dessin de Jules Romain[1]. Après que le Cavalier les a eu considérées et trouvées fort belles, il m'a prié de le mener à la chapelle, où il est demeuré longtemps en prière, et, après la cérémonie, il a dîné au chambellan[2] avec M. Colbert et nous autres aussi. Il s'est, au sortir de table, allé reposer à la mode d'Italie, dans l'appartement de M. de Bellefonds. Sur le soir, M. Colbert l'a ramené à Paris.

Le cinquième, il l'est venu prendre au matin pour lui faire voir le Louvre, et a commencé par le dedans de la cour. Après, l'on a été aux Tuileries, puis le long du quai et de la grande galerie. Ensuite l'on a monté en carrosse, et M. Colbert l'a mené voir l'île du Palais, la Sainte-Chapelle, les salles du Palais, le terrain qui est à la tête de l'église Notre-Dame, et de là dans l'île. Il a entré à la pointe de l'île, chez M. de Bretonvilliers[3], pour voir la belle situation du lieu. Il y a vu une galerie peinte par Bourdon, laquelle il a trouvé belle. Après cela, M. Colbert l'a ramené à l'hôtel de Frontenac.

Le sixième, pendant que l'on faisait des tables, et que l'on préparait les autres choses nécessaires pour dessiner, le temps s'est passé en conversation, et comme le cavalier Bernin est un homme dont le nom est fameux et la réputation grande, j'ai jugé aussi bien que vous, mon très-cher frère, que ce ne serait pas une chose inutile à notre commune étude et pour notre divertissement même de garder quelque mémoire de ce que je lui ai entendu dire. Vous qui ne l'avez point vu, serez peut-être bien aise que je vous fasse ici un léger crayon ou, comme disent les peintres italiens, un *squisse*[4] de lui et de son esprit.

Je vous dirai donc[5] que le cavalier Bernin est un homme d'une taille médiocre, mais bien proportionnée, plus maigre que gras, d'un tempérament

1. La tapisserie des *Actes des Apôtres,* d'après le dessin de Raphaël, a péri dans l'incendie des Gobelins en 1871; celle du *Triomphe de Scipion* existe encore au Garde-Meuble. Les cartons de Jules Romain sont au Louvre.

2. C'est-à-dire à la table du grand chambellan. « Fu ad esso, dit Baldinucci, ed al figliuolo data luogo alla tavola de' principi e principali ministri del regno. » (P. 46.)

3. L'hôtel de Bretonvilliers, bâti pour le Ragois de Bretonvilliers, président à la chambre des Comptes, était situé à la pointe de l'île Notre-Dame. Outre la galerie peinte par Sébastien Bourdon on y voyait, suivant Hurtaut, quatre tableaux du Poussin : Le *Passage de la mer Rouge,* l'*Adoration du Veau d'or,* l'*Enlèvement des Sabines* (actuellement au Louvre) et le *Triomphe de Vénus.*

4. *Schizzo.* On voit que le mot esquisse n'était point encore en usage. Le premier dictionnaire, à ce que je crois, où il figure, est celui de Furetière (1690).

5. Voici le portrait que Charles Perrault en a tracé de son côté : « Il avait une taille un peu au-dessous de la médiocre, bonne mine, un air hardi. Son âge avancé et sa grande réputation lui donnaient encore beaucoup de confiance. Il avait l'esprit vif et brillant, et un grand talent pour se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d'historiettes et de bons mots dont il assaisonnait la plupart de ses réponses. » (*Mémoires,* livre II, p. 79.)

tout de feu. Son visage a du rapport à un aigle, particulièrement par les yeux. Il a le poil des sourcils fort long, le front grand, un peu cavé vers le milieu et relevé doucement au-dessus des yeux. Il est chauve et les cheveux qui lui restent sont crêpés et tous blancs; aussi de sa propre confession, il a soixante-cinq ans[1]. Il est pourtant vigoureux pour cet âge-là et marche délibérément à pied, comme s'il n'en avait que trente ou quarante. L'on peut dire que son esprit est des plus beaux que la nature ait jamais formés; car, sans avoir étudié, il a presque tous les avantages que les sciences donnent

BERNIN.

(D'après la médaille de Chéron.)

à un homme. Au reste, il a une belle mémoire, l'imagination vive et prompte, et, pour son jugement, il paraît net et solide.

C'est un fort beau diseur, et il a un talent tout particulier d'exprimer les choses avec la parole, le visage et l'action, et de les faire voir aussi agréablement que les plus grands peintres ont su faire avec leurs pinceaux. C'est pourquoi, sans doute, il a si bien réussi dans l'exécution des comédies qu'il a composées[2]. Elles ont eu, dit-on, une approbation universelle, et elles ont fait un fort grand bruit à Rome, à cause des décorations et incidents surpre-

1. Bernin étant né le 7 décembre 1598 était dans sa soixante-huitième année.

2. « Ad instanza del cardinal Antonio Barberini compose il Bernino, ed a proprie spese, da persone dell'arte, cioè da pittori, scultori e architetti, fece rappresentare le belle ed oneste commedie, delle quali a suo tempo si parlera; siccome ancora altre ne furono ammirate in Roma con macchine maravigliose, che furon parto dell'ingegno di lui, e fatte a spese dello stesso cardin. Antonio, come pure diremo a suo luogo. » (Baldinucci, p. 23.) Il parle encore longuement (p. 73) de ces comédies qui n'ont jamais été publiées, à ce que je crois.

nants qu'il y introduisait, lesquels trompaient même ceux qu'il avait avertis auparavant. Le pape Urbain VIII [1], de qui il a été aimé et considéré dès sa plus tendre jeunesse, est cité par lui à tout propos. Une des premières choses que je me souviens qu'il m'a dites est que ce pape, n'étant encore que cardinal, fut un jour chez son père, lequel était aussi sculpteur [2], et, considérant un ouvrage que le Cavalier finissait, âgé de huit ans seulement, le cardinal Barberin (c'est ainsi que s'appelait alors Urbain VIII) dit en riant à son père : « Seigneur Bernini, prenez-y garde. Cet enfant vous surpassera et sera sans doute plus habile que son maître. » Il dit que son père répondit à cela brusquement : *Non me ne curo niente. Sappi V. E. che in quel gioco chi perde vince* [3].

En parlant de la sculpture et de la difficulté qu'il y a de réussir, particulièrement dans les portraits de marbre et d'y mettre la ressemblance, il m'a dit une chose remarquable et qu'il a depuis répétée à toute occasion : c'est que si quelqu'un se blanchissait les cheveux, la barbe, les sourcils et, si cela se pouvait, la prunelle des yeux, et les lèvres, et se présentait en cet état à ceux mêmes qui le voient tous les jours, qu'ils auraient peine à le reconnaître; et pour preuve de cela, il a ajouté : Quand une personne tombe en pâmoison, la seule pâleur qui se répand sur son visage fait qu'on ne le connoit presque plus, et qu'on dit souvent : *Non parea più desso;* qu'ainsi il est très-difficile de faire ressembler un portrait de marbre, lequel est tout d'une couleur. Il a dit autre chose plus extraordinaire encore : c'est que, quelquefois, dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n'est pas dans le naturel. Il semble que ce soit un paradoxe, mais il s'en est expliqué ainsi : Pour représenter le livide que quelques-uns ont autour des yeux, il faut creuser dans le marbre l'endroit où est ce livide, pour représenter l'effet de cette couleur et suppléer par cet art, pour ainsi dire, au défaut de l'art de la sculpture, qui ne peut donner la couleur aux choses. Cependant le naturel n'est pas, a-t-il dit, de même que l'imitation. Il a, après, ajouté une observation à faire dans la sculpture, de laquelle je ne suis pas demeuré si bien convaincu que des précédentes : « Un sculpteur, a-t-il dit, fait une figure avec une main en haut et l'autre posée sur la poitrine. La pratique fait connaître que cette main qui est en l'air doit être plus grande et plus pleine que l'autre qui est posée sur l'estomac; et cela à cause que l'air qui environne la première altère et en consomme quelque chose de la forme ou, pour mieux dire, de la quantité. » Pour moi, je crois que, dans la nature même, cette diminution se ferait; ainsi qu'il ne faut pas faire dans l'imitation ce qui n'est pas dans la nature. Je ne lui dis pas, et depuis j'ai pensé que les antiques ont observé de faire les colonnes qu'ils posaient aux angles des temples plus grosses d'une seizième partie que les autres à cause, comme dit Vitruve [4], qu'estant environnées d'une plus grande quantité d'air qui mange de leur quantité, elles auraient paru moins grosses que les autres, qui leur sont voisines, quoiqu'elles ne le fussent pas en effet.

1. Maffeo Barberini, élu pape en 1623, mort en 1644.

2. « Fu Pietro Bernini, padre del cavaliere, di non ordinario grado nella pittura e scultura. » (Baldinucci, p. 3.)

3. « Je ne m'en soucie pas. V. E. sait qu'à ce jeu qui perd gagne. »

4. Voyez Vitruve, livre III, chap. III.

Me parlant ensuite de la peinture comparée à la sculpture, lesquelles ont eu toutes deux chacune leurs partisans, qui ont disputé longtemps dans ces siècles-ci, aussi bien que du temps des Grecs, à qui devait être donnée la préséance en noblesse et la prérogative d'honneur, il s'est efforcé, avec des raisons bien imaginées, de faire voir que la peinture est bien plus aisée et qu'il y a beaucoup plus de peine d'arriver à la perfection de la sculpture. Afin de mieux prouver sa proposition, il a posé un exemple : « Le Roi, a-t-il dit, désire de faire faire un bel ouvrage de sculpture. Pour cela, il en parle à un sculpteur, et lui laisse la liberté de choisir lui-même le sujet, selon son génie. S. M. lui donne pour cela une, deux ou trois années, et enfin autant de temps qu'il peut désirer pour bien perfectionner son ouvrage. Le Roi fait aussi la même proposition à un peintre pour un autre ouvrage de sa profession ; il lui accorde la même liberté du temps et du sujet, tels qu'il les voudra prendre. Si l'on vient, a-t-il continué, demander au peintre, le temps expiré et son ouvrage fini, s'il y a mis tout ce qu'il a pu de la perfection de son art, il peut librement répondre qu'oui, ayant pu mettre dans son tableau non-seulement ce qu'il savait lorsqu'il a commencé d'y travailler, mais y ajouter encore ce que son étude particulière lui a pu faire acquérir pendant tout le temps qu'il a été à le faire, soit six mois, soit une année ou davantage. Il n'en est pas de même du sculpteur, a dit le Cavalier, car quand son ouvrage est achevé, si l'on lui demande aussi si c'est là tout le mieux qu'il sait faire, il pourra dire que non et avec raison, que c'est seulement ce qu'il savait lorsqu'il a commencé son ouvrage ; pour ce qu'il a appris depuis, il n'a pu l'ajouter à cet ouvrage où il ne pourrait changer l'attitude qu'il avoit arrêtée au commencement, ni la réformer à mesure que par l'étude il se rendait plus parfait dans sa profession. »

Étant après passés de sa chambre où nous étions alors dans sa galerie, il m'a dit qu'à Rome il en avait une dans sa maison, laquelle est presque toute pareille ; que c'est là qu'il fait, en se promenant, la plupart de ses compositions ; qu'il marquait sur la muraille, avec du charbon, les idées des choses à mesure qu'elles lui venaient dans l'esprit ; que c'est l'ordinaire des esprits vifs et de grande imagination, d'entasser sur même sujet pensées sur pensées ; que quand il leur en vient quelqu'une, ils la dessinent. Leur en vient-il une seconde, ils la notent encore, puis une troisième et une quatrième, sans en purger ni perfectionner aucune, s'attachant toujours à la dernière production par un amour particulier qu'on a pour la nouveauté. Que ce qu'il faut faire en cette occasion pour remédier à ce défaut, c'est de laisser reposer là ces différentes idées sans les regarder d'un mois ou deux, après lequel temps on est en état de faire choix de celle qui est la meilleure ; que si d'aventure la chose presse et que celui pour qui l'on travaille ne donne pas tant de loisir, il faut avoir recours à ces lunettes qui changent les objets de couleur, ou à ces autres qui les font voir ou plus grands ou plus petits, les regarder à revers, et enfin chercher par ces changements de la couleur, de la grandeur et de la situation, de remédier à la tromperie que nous fait l'amour de la nouveauté, lequel empêche presque toujours qu'on ne puisse faire choix de la meilleure pensée.

Le septième, il a commencé à travailler au dessin du Louvre et s'y est occupé toute la journée. Le soir, il a été à la promenade dans le carrosse que le Roi a ordonné pour lui. En voyant les couvertures du palais des Tuileries, il a dit que le défaut qu'il y a dans la hauteur de ces couvertures ne s'est pas sans doute introduit tout d'un coup, et sur ce sujet il a fait une comparaison et a dit que c'est de même qu'un homme, lequel aime à boire frais, il commande à son valet d'avoir bien soin de cela. Le valet dès la première fois satisfait bien au gré de son maître, le faisant boire fort frais. Le lendemain voyant que cela lui a plu, il le fait boire encore plus frais; le lendemain davantage, et les jours suivants encore plus, et enfin jusques au point qu'il lui fait boire comme de la glace, pour ainsi dire, sans qu'il s'en aperçoive, sinon qu'enfin il en demeure malade. Il en est de même de ces couvertures qui étaient basses dans un temps; on les élève un peu davantage, puis un peu plus, et enfin si excessivement qu'elles ont presqu'autant de hauteur que le reste du bâtiment, et cela sans que l'œil s'aperçoive de l'horrible difformité. Je lui ai répondu en riant que les couvertures s'étaient faites hautes à l'imitation des chapeaux; que la mode étant venue de les porter si bas, qu'à peine la tête y peut-elle rentrer, il y a lieu de croire qu'on baisserait aussi les couvertures. Il a dit ensuite, au sujet du Roi, qui appelle d'Italie un architecte pour la servir, que cela n'est point honteux à la France; qu'on avait recours à elle pour l'art militaire, et quand on aura besoin de gens pour discipliner des troupes, bien former des escadrons et commander des armées. Dans toutes ses conversations, il m'a presque toujours cité sur toute sorte de différents sujets Urbain VIII, soit pour rapporter quelques traits de son esprit qu'il avait, m'a-t-il dit, le plus vif et délicat qu'il ait connu dans toute sa vie, soit pour donner à connaître la grande familiarité qu'il avait avec lui.

Lui parlant un jour, m'a-t-il dit, pour une jeune orpheline, afin de persuader à Sa Sainteté de lui donner une dot, *Santissimo Padre*, lui disait-il, *è molto vistosa.* Le Pape lui répondit tout aussitôt : *Se è vistosa ha la dote*[1].

Il m'a dit que quand Urbain VIII fit fortifier Rome au temps de la guerre du duc de Parme[2], il voulait que le Cavalier eût la direction et la conduite des fortifications. Sur quoi, il répondit à Sa Sainteté : *Bisogna prima que V^a S^tità mi dii licenza d'andar per tre o quatro anni in Fiandra, affine imparar la pratica di quel arte*[3]. Sur cela, il s'est mis à faire une réflexion et a dit que, le plus souvent, quand un prince trouve un serviteur à son gré et qu'il lui a donné sa confiance, il le charge de toutes choses et croit qu'il n'est rien de bien fait si ce n'est lui qui le fasse; mais qu'il se trompe fort en cela, parce que s'il donnait aux personnes l'emploi des choses qui sont de leur talent et de leur expérience particulière, elles seraient mieux exécutées, et le prince bien mieux servi. Il a rapporté ensuite un beau mot qui fut dit au roi d'Espagne, Philippe IV, au sujet du comte-duc[4] : Un prédicateur faisait le panégyrique

1. « Très saint-Père, elle est bien belle. — Si elle est belle, elle a sa dot. »

2. En 1639, Urbain VIII déclara la guerre au duc de Parme Odoard qui fut soutenu par les Vénitiens, les Florentins et le duc de Modène. Elle ne fut terminée qu'en 1644.

3. « Il faut auparavant que V. S. me donne la permission d'aller pendant trois ou quatre années en Flandre, pour y acquérir la pratique de cet art. »

4. Gaspar Guzman, comte d'Olivarès, duc de San-Lucar, premier ministre de Philippe IV, mort exilé en 1643.

de saint Jean l'Évangéliste, et lorsqu'il fut à la fin de son sermon, il feignit d'avoir oublié le point le plus remarquable qui est que saint-Jean eut le privilége de reposer sur la poitrine de N.-S. ; « enseignement, dit-il, aux rois de permettre que leurs ministres se reposent sur leur poitrine, mais encore aussi à eux de ne se reposer jamais sur celle de leurs ministres ». J'ai rapporté sur ce sujet ce qu'un autre prédicateur avait aussi dit en chaire à Philippe III

FIGURE DU PASQUIN.

qui était père de celui-ci, au regard du duc de Lerme qui était son favori, mais favori si puissant qu'il disposait de tout en Espagne, comme s'il en eût été le roi, et avait des favoris qu'il fit grands d'Espagne. Son texte était : Quand le diable tenta N.-S. au désert et qu'il le porta sur le pinacle du temple et lui offrit de lui donner tous les royaumes qu'il voyait, pourvu qu'il voulut l'adorer. Le prédicateur sur cela fit une apostrophe au Roi et lui dit : *Mire V M^ad^ que dar todo a uno es obra del diablo* [1].

Le huitième, M. le nonce est venu voir le Cavalier. Il l'a trouvé le crayon

1. « Que V. M. voie bien que donner tout à un seul est œuvre du diable. »

à la main. Après avoir parlé du Louvre et discouru quelque temps de la grandeur de ce bâtiment, il lui a demandé d'où vient qu'il y a des ouvrages qui plaisent beaucoup à l'abord, mais après, quand on les considère longtemps, ou qu'on les revoit d'autres fois que la première, ils plaisent bien moins ou plus du tout, et qu'au contraire, il y a des ouvrages d'autres peintres qui ne touchent pas au commencement, mais de jour à autre viennent à plaire de plus en plus, et à la fin, quelquefois même, nous ravissent. Il a répondu que cela procède du savoir ou du non-savoir du peintre; que les tableaux de celui qui n'a pas procédé par les bons principes et ne possède pas le fond du dessin, ayant seulement un beau coloris ou quelque agrément naturel, ces tableaux-là ne contentent que les yeux et non pas l'esprit, lequel y cherchant après sa satisfaction, laquelle il ne trouve que dans les ouvrages faits avec l'exacte observation de bonnes règles et remplis d'intelligence et de savoir, il se dégoûte et rebute aussitôt. Il a dit, par exemple, un tableau du Baroche[1] qui avait un coloris vague et donnait quelque air agréable à ses figures, vu d'abord par les savants mêmes, plaira plus peut-être qu'un tableau de Michel-Ange, qui paraît à la première vue rude et mal plaisant, de sorte que, pour ainsi dire, on en détourne les yeux; néanmoins, s'en détournant et le quittant, il semble, a-t-il ajouté, qu'il vous retienne ou vous rappelle, et l'on est contraint de dire, l'ayant un peu examiné : « Ah ! cela est pourtant beau. » Il vous charme enfin insensiblement, et de telle manière qu'on a peine de le quitter; et les autres fois qu'on le revoit, il semble toujours de plus en plus beau. Il arrive le contraire, a-t-il dit après, d'un ouvrage du Baroche, ou d'un autre peintre qui n'a pour partage que le coloris ou l'agrément naturel; car cet ouvrage perd de sa beauté à chaque fois qu'on le revoit.

M. le nonce a dit, passant de là à un autre discours, que les papes, au lieu des ouvrages nouveaux qu'ils font tous les jours faire à Rome, pour l'embellissement de la ville, devraient faire restaurer ceux des antiques, comme les arcs de triomphe qui sont ruinés et à demi enterrés, et le Colisée aussi qui est un si beau et si grand ouvrage; qu'on pourrait employer à cela les fonds qui s'emploient avec une apparence de vanité et de pompe trop grande à la canonisation des saints. Je lui ai répondu que peut-être que cela serait mal interprété; que peu de gens connaissaient la beauté de ces ouvrages antiques, que les autres n'approuveraient pas cet amour qu'il a pour eux. Le Cavalier a pris la parole et a fait un conte d'un peintre napolitain, et a dit : A Naples l'on n'aime que les bagatelles et les dorures. Un certain peintre, ayant ouï beaucoup de fois louer la beauté et la magnificence du Colisée, se résolut un jour d'aller exprès à Rome pour le voir. Quand il fut près de la ville, son chemin étant de passer par Saint-Grégoire, voyant là auprès de grandes masures, il demanda à ceux qui se trouvèrent là ce que c'était; ils lui dirent que c'était le Colisée. A ce mot, il s'arrêta tout court et se mit à le considérer, et comme il le vit en ruine, ainsi qu'il est, et qu'il lui parut hideux : « Quoi ! s'écria-t-il, c'est donc là le Colisée qui passe pour une des merveilles de l'antiquité, le

1. Federigo Barocci, né à Urbin en 1528, mort le 30 septembre 1612. Il y a de lui deux tableaux au musée du Louvre.

plus grand et superbe ouvrage qui en soit resté». Cela dit, il tourna bride et, sans même entrer dans Rome, il reprit le chemin de Naples.

Le Cavalier a ajouté à ce sujet que les Espagnols n'ont nul goût, ni connaissance des arts; que quand il eut fait son *Ravissement de Proserpine* [1], l'ambassadeur d'Espagne fut chez lui voir cet ouvrage avec quelques cardinaux, et, après l'avoir considéré longtemps et avoir manié la figure de Proserpine, il se mit à dire : *es muy linda, es muy linda;* puis ajouta : *por mayor belleza sera menester que tenesse de aquellos ojos neros que las monias dan a ciertos perros pequeños que hazen* [2], auquel discours il eut peine de ne pas éclater de rire.

Il a conté ensuite une historiette d'un seigneur espagnol qui, passant à Masserat [3] pour aller à Naples, tomba avec sa mule dans un précipice; mais s'étant recommandé à la Vierge, il crut voir en tombant une lumière qui l'éblouit, et enfin il se trouva sain et sauf aû fond d'un abîme; d'où s'étant tiré et ayant gagné Naples, il y voulut faire faire un tableau d'un ex-voto pour ce miracle. Il conta l'aventure à Philippe Napolitain [4], lui décrivit la montagne et de quelle sorte il était chû. Philippe Napolitain en ayant fait un tableau où il représenta le mieux qu'il put le lieu et comme la chose était arrivée, il l'apporta ensuite à cet Espagnol qui le trouva beau, hormis, lui dit-il, qu'il était tombé de l'autre côté de la montagne. Le peintre lui répondit qu'il l'avait peint de la sorte afin qu'on le vît, et que s'il l'eût mis de l'autre côté, l'on n'aurait pas pu le voir. L'Espagnol repartit que cela était contre la vérité de l'histoire, qu'il fallait le peindre au derrière de la montagne, et insista toujours à cela jusqu'à ce que Philippe Napolitain, qui connut son ineptie, lui promit qu'il le changerait; et, ayant effacé la figure et apporté le tableau, il lui dit qu'il l'avait remis de l'autre côté de cette montagne; de quoi il se tint content et paya fort bien l'ouvrage. A cela j'ai dit en riant qu'autrefois les Français auraient pris plaisir de voir traduire en ridicule les Espagnols, mais qu'à présent qu'on est en bonne paix avec eux, il n'en était pas de même. « Si faut-il que je fasse, a-t-il répondu, encore un conte d'un Espagnol qui voulut faire faire un autre ex-voto au sujet d'une aventure qu'il avait eue, de ce que passant par un bois où il avait été assassiné et détroussé par six voleurs, à une demi-heure de nuit [5] et n'avait pas été tué; le peintre peignit l'aventure et n'éclaira son tableau que d'une lumière sombre. L'Espagnol le voyant achevé n'en fut pas content, à cause qu'il faisait, disait-il, plus nuit quand il fut volé; qu'il fallait faire une grande obscurité. Le peintre ayant

1. Ce groupe, en marbre, est à Rome à la villa Ludovisi.

2. Elle est très-jolie. — Pour augmenter sa beauté il faudrait qu'elle eût de ces yeux noirs que les religieuses donnent à ces petits chiens noirs qu'elles font.

Je suppose que ces petits chiens noirs aux yeux noirs (en émail, en verre ou en jais) étaient un de ces objets en laine ou quelque autre étoffe, comme on en fabriquait tant jadis dans les couvents de femmes, et comme on en fait encore aujourd'hui qui sont destinés à servir de jouet, de pelote ou d'essuie-plumes.

3. Macerata.

4. Je crois qu'il s'agit de Filippo Angeli, né à Rome, surnommé le Napolitain à cause du long séjour qu'il avait fait à Naples. Il était peintre de paysages et de batailles, et mourut jeune en 1604. (Voy. Nagler, art. *Angeli,* t. I, p. 120.)

5. C'est-à-dire une demi-heure après le coucher du soleil.

encore rembruni l'ouvrage, cela ne le satisfit pas, et voulut qu'il y mît du noir davantage; de quoi le peintre, se fâchant, lui dit que s'il le peignait plus noir, l'on ne distinguerait rien du tout. « Aussi ne voyait-on goutte du tout, répli- « qua-t-il en colère, quand ces coquins-là m'ont volé; car si j'eusse vu qu'ils « n'étaient que six, je les aurais mis en pièces. Peignez la chose dans une « nuit toute noire. » Le peintre se fit alors payer son tableau, et le barbouilla après si fort, que l'on n'y connaissait comme rien. »

DESSIN DE PORTE PAR MICHEL-ANGE.

M. le nonce, changeant de matière, a demandé au Cavalier laquelle des figures antiques il estimait davantage. Il a dit que c'était le *Pasquin*[1], et qu'un cardinal lui ayant un jour fait la même demande, il lui avait répondu la même chose, ce qu'il avait pris pour une raillerie qu'il faisait de lui et s'en

1. Cette célèbre statue a donné lieu à de nombreuses dissertations, et aujourd'hui on s'accorde généralement à y voir la figure d'Ajax défendant le corps de Patrocle. Elle se trouve encore, où elle était au XVIIe siècle, au pied du palais Braschi, derrière la place Navone.

était fâché; qu'il fallait bien qu'il n'eût pas lu ce qu'on en avait écrit, et que le *Pasquin* était une figure de Phidias ou de Praxitèle et représentait le serviteur d'Alexandre, le soutenant quand il reçut un coup de flèche au siége de Tyr [1]; qu'à la vérité, mutilée et ruinée comme est cette figure, le reste de beauté qui y est n'est connu que des savants dans le dessin. Le Cavalier a nommé après le *Torse du Belvédère* [2] et a dit qu'on connaît que c'est un Hercule se reposant, quoiqu'il n'ait ni tête, ni bras, ni jambe. On dit que [cette figure]

DESSIN DE PORTE PAR MICHEL-ANGE.

n'a jamais été achevée et que cela se voit visiblement. Il a ajouté qu'un jour Michel-Ange le considérant, et s'étant mis à genoux pour le mieux voir, le cardinal Salviati [3] le trouva en cette posture, et s'en étonnant et lui parlant, il fut du temps sans lui répondre dans l'abstraction où il était; mais revenant

1. Non pas de Tyr, mais d'une ville des Malliens, dans l'Inde.
2. Au musée du Vatican.
3. J. Salviati, évêque de Ferrare, né en 1510, mort en 1563.

à lui et apercevant le cardinal, il dit : *Questo è l'opera d'un huomo che ha saputo più della natura; è sventura grandissima che sia perso* [1].

Je lui nommai, après, le *Laocoon* comme un des chefs-d'œuvre grecs. Il a dit qu'il était admirable, mais que le torse était encore d'une plus grande manière. Je lui ai parlé ensuite du *Gladiateur* [2] et de la *Cléopâtre* [3] qu'il tient être du rang des plus belles statues. Lui parlant, après, de l'*Hercule de Farnèse* [4], il l'a loué comme étant d'un excellent maître grec; mais il a dit qu'il a été fait pour être vu un peu de loin; que là où il est posé, plus l'on s'en éloigne, plus il paraît admirable. M. le nonce a nommé le *Taureau de Farnèse,* qui n'est considérable que par sa grande masse et quantité de figures, toutes d'une seule pierre, et, après, la *Vénus de Médicis.*

Parlant encore de Michel-Ange, le Cavalier a dit qu'à la porte Pie [5], qui est une des portes de Rome et du dessin de Michel-Ange, il avait voulu y faire de sa main le mascaron qui y est; et à ce sujet a conté que le même cardinal Salviati qui était ami particulier de Michel-Ange, ayant une vigne près de cette porte, la lui offrit pour y aller quand il voudrait, et commanda au garde-robe [6] de le recevoir dans la maison et dans le jardin comme lui-même, et de lui fournir tout ce qu'il demanderait. Le cardinal, étant allé à cette vigne à quelque temps de là, demanda des nouvelles de Michel-Ange à ce garde-robe. Il lui dit que c'était pitié et qu'il était devenu fou. Le cardinal tout étonné demanda comment. Le garde-robe dit avoir connu sa folie en ce qu'il l'avait trouvé diverses fois à l'écart avec son valet; qu'il lui faisait ouvrir la bouche et ne cessait de lui crier : *Ancora più, ancora più,* pour la lui faire ouvrir plus grande; qu'il ne prenait plus plaisir à rien qu'à faire faire la grimace à ce valet [7].

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)

1. Ceci est l'œuvre d'un homme qui a connu la nature mieux que personne; il est vraiment dommage qu'elle soit mutilée.

2. Au musée du Louvre.

3. Au musée du Capitole.

4. Aujourd'hui au musée de Naples, comme le *Taureau.*

5. « Ricercato a questo tempo Michelagnolo dal papa (Pie IV) d'un disegno, per porta Pia, ne fece tre tutti stravaganti e bellissimi, che'e papa elesse per porre in opera quello di minore spesa. » (Vasari, *Vita di Michelagnolo Bonarotti,* édit. de Milan, 1811, in-8, t. XIV, p. 253.) Michel-Ange a donc donné le dessin de trois portes : la première, celle que l'on appelle encore aujourd'hui la *Porte Pie,* a été reproduite dans la livraison de janvier 1876 consacrée à Michel-Ange. Nous donnons ici les deux autres.

6. C'est-à-dire au maître de sa garde-robe (*guardarobbe*).

7. Voir les mascarons dans les deux dessins, p. 202 et 203.

HISTOIRE DU MOBILIER

PAR M. ALBERT JACQUEMART [1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

GARNITURES ET TENTURES.

GARNITURES. — Le coussin est la garniture primitive; il remonte à l'antiquité la plus reculée et constitue, encore aujourd'hui, le fond du mobilier oriental. Les Romains l'ont pris aux Asiatiques et nous aux Romains. Nos aïeux du moyen âge et de la Renaissance, pour ne pas être aussi languissants que nos contemporains, n'en aimaient pas moins leurs aises. Ils se servaient du coussin comme d'un intermédiaire obligé entre le bois et le corps, pour assouplir les angles, combler les profondeurs, épouser toutes les attitudes. On le plaçait, on le déplaçait, on le multipliait à son gré; on le faisait voyager avec soi, et de cette façon le confort lui-même était rendu mobile, transportable. A partir du XVIIe siècle, la garniture devient fixe à son tour; un seul meuble a conservé sa garniture indépendante : c'est le lit.

TENTURES. — Le même besoin de bien-être a donné naissance aux tentures et aux tapisseries. On a commencé par garnir le sol et les murs avec des nattes et des peaux de bêtes, pour se clore, se garantir de l'humidité et du froid. A mesure que la civilisation se développe, le tissu de laine, plus chaud, plus résistant, remplace le tissu de paille; les cuirs préparés remplacent les peaux brutes. Quand l'Orient nous envoie ses tapis historiés, l'Espagne ses maroquins de Cordoue, nos ateliers s'empressent de les contrefaire; si bien que la natte primitive, devenue

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 51.

tenture de laine, se change en tapisserie, et que les peaux de bêtes, devenues cuirs travaillés, se changent en basanes peintes et dorées.

Née vers le xe siècle, la tapisserie française traverse le moyen âge et la Renaissance, se faisant tour à tour historique, philosophique et païenne. Elle atteint son apogée aux Gobelins, et disparaît un beau jour métamorphosée en papier peint.

M. Jacquemart raconte cette histoire avec sa méthode habituelle. Il passe en revue toutes les manufactures et dit son mot sur chacune : Arras, l'usine célèbre qui fournit l'Europe de ses magnifiques produits et donna, même en Italie, son nom au travail de la tapisserie; Lille, qui fabriquait surtout les tapisseries ornementales; Bruxelles, « centre important vers lequel doivent converger toutes les admirations accordées à ce qu'on appelle les tapisseries flamandes »; Audenarde, célèbre par ses *verdures;* Tournai, Bruges, Anvers, Béthune, Tourcoing, enfin Paris, qui comptait déjà vingt-quatre ateliers sous Philippe le Bel, et dont la fabrique royale, après avoir voyagé de la Trinité aux Jésuites, des Jésuites au palais des Tournelles, puis à la place Royale et au Louvre, finit par s'installer aux Gobelins. A la suite viennent les établissements de la Savonnerie, de Beauvais, d'Aubusson, de Felletin; je parle seulement des ateliers français et flamands, car M. Jacquemart n'oublie ni l'Italie, ni l'Orient où l'appellent toujours de secrètes prédilections. Malheureusement le chercheur infatigable n'a pas assez vécu pour voir la dernière exposition de l'Union centrale aux Champs-Élysées. Il n'aurait pas manqué de compléter sa nomenclature en indiquant les tapisseries suisses et allemandes dont le Musée de South-Kensington avait prêté quelques échantillons, les beaux produits de la fabrique anglaise de Mortlake, fondée par Francis Crane sous Jacques Ier; enfin le spécimen plus modeste de la manufacture de Gisors récemment découverte par mon ami le baron Davillier.

Le chapitre des tissus et des broderies n'est pas moins intéressant. M. Jacquemart résume, en y ajoutant ses observations personnelles, les belles études de MM. Francisque Michel et Dupont-Auberville, et donne en quelques pages l'état de la science moderne sur ces matières encore bien obscures.

En effet, la difficulté n'est pas précisément d'indiquer les manufactures, leurs produits, leur commerce; c'est une œuvre de recherches patientes dans les vieux textes, et M. Francisque Michel a démontré qu'à la longue on peut en venir à bout. L'embarras commence quand il s'agit de déterminer le caractère décoratif de chaque siècle, de fixer la nationalité, la date d'un échantillon donné. « La tâche, dit notre historien, est

PIÈCE DE CUIR PEINT, DORÉ ET REHAUSSÉ DE GRAVURES AU FER CHAUD.

Travail vénitien du XVIe siècle. — (Collection de M. Edmond Bonnaffé.)

ardue, à moins qu'on ne la réduise à ses termes les plus simples en disant : les étoffes anciennes de l'Europe sont l'imitation des types de fabrication orientale. En effet, jusqu'aux XIIIe et XIVe siècles, les magnifiques tissus venus de l'Orient, et surtout de la Perse, ceux fabriqués à Constantinople, ont été les modèles universellement suivis ; l'influence orientale s'est accrue encore par les conquêtes de l'islamisme en Italie et en Espagne, et les fabriques de la Sicile, au XIIe siècle, étaient purement arabes. Il sera donc toujours essentiellement difficile de reconnaître si les étoffes du moyen âge sont importées de l'Orient, ou fabriquées autour de nous par des mains orientales ou par des mains européennes stylées dans les ateliers d'origine arabe ; à cet égard, la présence des inscriptions arabes ne permettra pas même de trancher la question, et l'on ne pourra sûrement déclarer européennes que les étoffes où des inscriptions arabes incomprises ou imitées ornementalement apporteront leur témoignage. »

Toutefois M. Jacquemart indique les traits principaux d'une classification : « ce sont d'abord les tissus à sujets rappelant les symboles adoptés par les Sassanides tels que la lutte du lion et du taureau, du lion et du chameau, de la gazelle, etc. Presque toujours ces sujets sont doubles, affrontés et séparés par un motif végétal. Un autre type également fréquent consiste dans la représentation d'animaux ou d'oiseaux disposés symétriquement dans des médaillons ou compartiments arabesques ; ce sont souvent des lions ou léopards rampants adossés ou affrontés et parfois la tête contournée, des oiseaux de proie, des perroquets. Dans ce genre, il est un passage difficile à saisir : c'est celui où l'animal cesse d'être oriental et devient héraldique. Ce n'est toutefois que pour les ouvrages postérieurs au XIIIe siècle que ce doute peut naître, car c'est alors seulement que le système des armoiries a été adopté... Au XIVe siècle, les tissus à inscriptions pseudo-arabes deviennent fréquents et témoignent de l'accroissement des ouvriers chrétiens dans les ateliers ; puis l'Italie, se livrant à ses tendances picturales, va semer ses soieries de constellations, parmi lesquelles surgiront des séraphins en adoration ; au Musée de Cluny, un fragment de voile de fabrication florentine, et peut-être du commencement du XVe siècle, montrera ces mêmes séraphins tissés en or sur fond bleu et figurant l'hymne *ecce panis angelorum.* »

« A la fin du XVe siècle, se montre cette manifestation vaillante du progrès des siècles, qualifiée de renaissance. Ici les fabriques européennes se sont affranchies de l'imitation orientale ; les emblèmes des chevaliers et des princes, les signes nobiliaires vont devenir le type des

GRAND TAPIS A FOND D'OR, STYLE PERSAN ANCIEN.

(Collection de M. H. Barbet de Jouy.)

plus belles étoffes; on verra le heaume du guerrier se contourner dans les arabesques gothiques; les branches écotées s'entre-croiser parmi les fleurs; les querces et rouvres adoptées par les grandes familles, se multiplier en caprices divers; puis certaines fleurs d'origine orientale, les asters, les marguerites, semer leurs rosaces délicates parmi les méandres de l'ornementation... L'art est désormais acquis; voilà le XVIe siècle avec son goût si fier, ses hardiesses si magnifiques; Florence, Venise, Lyon, Tours, vont entrer en lutte, rivaliser de chefs-d'œuvre; l'or, le velours et la soie vont étaler leurs mosaïques sur les luxueux tissus, et pour juger à quelles splendeurs, à quelle variété pourront atteindre les artistes, ce n'est plus à de simples échantillons épars dans les collections qu'il faut recourir; c'est aux tableaux des maîtres, depuis les primitifs qui rendront les draps d'or, les damas avec cette minutie permettant presque d'en compter les fils, jusqu'aux grandes scènes de Paul Véronèse, qui nous montrera l'effet splendide, le ruissellement lumineux des brocarts et des satins figurés, des velours à parterre et des brocatelles. »

Art du tapissier. — L'art de garnir les meubles et de tendre les étoffes n'a pas encore trouvé son historien. Pourtant les garnitures, les rideaux, les portières, les tentures sont le costume, le complément nécessaire du meuble et, faute de les avoir étudiés, on se fait une idée singulière de la vie privée de nos aïeux. On a vu dans les vieux châteaux des salles immenses avec leurs murailles nues et leur carrelage glacial, des siéges de bois et quelques bahuts, *rari nantes in gurgite vasto*, et l'on se persuade que les habitants de ces vastes casernes étaient des gens fort mal logés et très-peu soucieux du bien-être. Autant vaudrait juger de nos habitudes à la vue d'un appartement déménagé de la veille. En réalité, ces grandes pièces étaient coupées par des cloisons légères, les murs étoffés de tapisseries descendant jusqu'au sol, le plancher couvert de tapis, les lits encourtinés, *houssez et caparaçonnez*, les coffres et les bancs garnis de coussins, les *chaires* habillées avec leur *couvercture* et les manchettes ouatées, des coussins sous les pieds, contre le siége et le dossier. Or la confection et la garde de cette partie du mobilier dépendaient précisément du tapissier; à ce titre, il mérite bien de trouver sa place dans une histoire du meuble et je demande la permission d'en dire quelques mots.

« A voir dans les peintures et les bas-reliefs du moyen âge, les tapisseries qui décorent les murs ou qui drapent les grands meubles, il est facile de reconnaître, dit M. Viollet-le-Duc, que les tapissiers

Gazette de L...

[illegible] les arabesques gothiques; les branches écotées s'entre-croiser parmi les fleurs; les querces et rouvres adoptées par les grandes familles, se multiplier en caprices divers; puis [illegible] fleurs d'origine orientale, les asters, les marguerites, semer [illegible] parmi les méandres de l'ornementation... L'art est désormais acquis; [illegible] siècle avec son goût si fier, ses hardiesses si magnifiques: Florence, Venise, Lyon, Tours, vont entrer en lutte, rivaliser de chefs-d'œuvre; l'or, le velours et la soie vont étaler leurs [illegible] tissus, et pour juger à quelles splendeurs, à quelle variété [illegible] les artistes, ce n'est plus à de simples échantillons épars dans les collec- [illegible] primitifs qui rendront les draps d'or, les damas avec cette minutie permettant presque d'en compter les fils, jusqu'aux grandes scènes de Paul Véronèse, qui nous montrera l'effet splendide, le ruissellement [illegible] velours à parterre et des bro- [illegible]

[illegible] les meubles et de tendre [illegible] Pourtant les garnitures, [illegible] le complément [illegible] on se fait une idée [illegible] On a vu dans les vieux châteaux des salles immenses avec leurs murailles nues et leur carrelage glacial, des siéges de bois et quelques bahuts, *rari nantes in gurgite* [illegible] que les habitants de ces vastes casernes [illegible] et très-peu soucieux du bien-être. [illegible] d'un appartement déménagé de la [illegible] coupées par des cloisons [illegible] descendant jusqu'au sol, le plancher [illegible] encourtinés, *houssez et caparaçonnez*, les [illegible] les *chaires* habillées avec leur *couverture* [illegible] des coussins sous les pieds, contre le siége et le dossier. [illegible] et la garde de cette partie du mobilier dépendaient précisément du tapissier; à ce titre, il mérite bien de trouver sa place dans une histoire du meuble et je demande la permission d'en dire quelques mots.

« A voir dans les peintures et les bas-reliefs du moyen âge, les tapisseries qui décorent les murs ou qui drapent les grands meubles [illegible] facile de reconnaître, dit M. Viollet-le-Duc, que les [illegible]

Imp. J. Claye — A. Quantin.

avaient acquis une grande habitude pratique de tailler les étoffes de manière à produire certains effets de plis et de chutes très-mesquinement rendus de notre temps. » Les miniatures des XIIe et XIIIe siècles montrent déjà des arrangements d'intérieur très-étudiés. La chambre, — on appelait ainsi la garniture du lit, la tenture, les quarreaux (coussins) et les tapis, — est souvent d'une extrême élégance; celle du duc de Guyenne, en 1415, ferait envie à plus d'un jeune ménage : les tentures et l'ameublement sont en satin blanc *semé de marguerites et de ne m'obliez mie.*

La Renaissance renchérit encore sur ces délicatesses, et j'aurais fort à faire s'il me fallait décrire toutes les combinaisons imaginées par les tapissiers du temps, avec le concours du brodeur et du passementier. Je me bornerai à deux exemples : chez Catherine de Médicis, devenue veuve, les appartements de deuil sont tendus de guipure blanche sur satin noir, ou de velours noir coupé de montants *semés de devises de la reine sur broderie de toile d'argent*, et le meuble à l'avenant. Comme contraste, voici la chambre à coucher d'une bourgeoise élégante (Hept. nouv. XIV) : la pièce est garnie du haut en bas de toile blanche *merveilleusement brodée de blanc sur blanc*, les murs, le plancher et le plafond *de même;* le lit de *toile fort délyée, tant bien ouvrée de blanc qu'il n'est possible de plus*, et le tout enveloppé de guipures. On ne peut rien imaginer de plus frais, de plus jeune et de meilleur goût.

Au XVIIe siècle, quand chaque objet devient fixe, on commence à tendre la tapisserie contre les murs au lieu de la suspendre par le chef comme autrefois; le coussin est cloué à demeure sur le siége. Dès lors le tapissier prend une nouvelle importance. Nous venons de voir, à propos du lit, quelques échantillons de son savoir-faire; le *Mercure galant* de 1672 va nous montrer des inventions bien plus merveilleuses : « Je fus dernièrement chez une femme qui n'est pas de la plus haute qualité, mais dont l'amant est extrêmement riche. On dit que l'on me vouloit faire voir une salle fort proprement meublée et l'on me mena dans un lieu dont la tapisserie estoit d'un fort beau damas. Pendant qu'on me fit regarder par la fenestre un jardin admirable, on leva un instant cette tapisserie : de manière qu'en tournant la teste je vis cette salle tapissée d'une autre couleur, et que la première tapisserie estoit relevée en festons tout autour de la salle. Comme j'admirois cette invention, on me dit de tirer un contre-poids qui estoit caché dans un coin où il ne paroissoit pas, et qui néantmoins estoit attaché avec des cordons de soye et d'or. Je le tiray fort aisément, et je vis aussi-tost cette seconde

tapisserie s'élever; et quand elle fut en-haut, elle parut en petites pentes qui firent les entre-deux des festons, et laissa voir une tapisserie de verdure ornée de plusieurs tableaux avec de très-riches bordures. Jamais rien ne produisit un si bel effet, et je ne pus me lasser d'admirer ceux qui avoient trouvé une si belle invention; et si j'estois sorty de la salle autant de fois qu'elle changea, et que j'y fusse rentré, je n'aurois pas crû être dans le mesme appartement. »

A partir des dernières années du XVIIe siècle, l'histoire de l'art du tapissier peut se lire d'un bout à l'autre dans les estampes de Marot, Berain, Oppenort, Meissonnier, Delafosse, Lalonde, Ranson, et dans l'œuvre des petits-maîtres contemporains.

MENUS MEUBLES.

Par ces mots j'entends les accessoires du mobilier d'église, les accessoires du buffet, de la table, de la toilette, de la cheminée, les appareils de luminaire et les horloges.

A le considérer de près, ce petit chapitre, qui s'annonce d'une façon modeste, ne renferme rien moins que l'art tout entier de l'orfévre, du bijoutier, de l'émailleur, du lapidaire, du serrurier, du ciseleur, de l'horloger, du tablettier, du verrier et du céramiste, au service de la vie de tous les jours.

En présence de ces innombrables variétés, créées par tant de mains différentes, quel ordre l'historien doit-il adopter? Sans doute on peut ramener chaque catégorie à des unités primordiales, comme nous avons essayé de le faire jusqu'à présent, mais à quoi bon? Le siége, le lit, le coffre, la table, sont des types distincts, fabriqués par une seule industrie et servant toujours au même usage, des chefs d'une famille dont tous les descendants ont des traits de ressemblance avec l'ancêtre commun et remplissent les mêmes fonctions. Mais comment rattacher le vase, par exemple, — type primitif, — à ses dérivés l'aiguière, la burette d'église, la fontaine de Rouen et les jardinières de Nevers, le drageoir en cristal de roche et la buire en étain, les hanaps de Palissy et les tasses de Sèvres? Quelle filiation établir entre des objets destinés à des usages complétement différents, sortant des mains de l'orfévre ou du céramiste, de l'émailleur ou du lapidaire, du verrier ou du ciseleur?

M. Labarte, dans sa remarquable introduction au catalogue Debruge-Dumesnil, a choisi la division par groupes industriels, et M. Viollet-le-Duc lui-même, malgré les exigences alphabétiques de son dictionnaire,

n'a pas hésité à faire un chapitre spécial comprenant l'orfévrerie et tous les arts qui en dépendent.

M. Jacquemart avait eu le bon esprit d'adopter dès le principe la division technique ; il a naturellement suivi la même méthode dans la dernière partie de son livre, qui correspond à ce que nous appelons les *menus meubles*. Je me bornerai donc à en dire quelques mots. Tout à

FRAGMENT D'UNE TAPISSERIE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. Gogué-Robin.)

l'heure, regardant les mêmes objets sous un autre angle, j'avais à chercher mon chemin ; maintenant que notre point de vue est le même, je suis trop heureux de suivre le savant historien, sans aller de mon côté à la découverte.

L'art du bronze depuis le lampadaire antique jusqu'aux girandoles de Caffieri, l'orfévrerie depuis les canthares de Bernay jusqu'au similor de Leblanc, la bijouterie depuis les parures égyptiennes de la reine Aah-Hotep jusqu'aux étuis et aux tabatières, l'horlogerie depuis le gnomon des Romains jusqu'à la pendule en brillants de Marie-Antoinette, l'art du fer, la damasquinerie, la verrerie, les laques, les vernis, les cuirs

ouvrés, l'auteur a tout regardé. L'Exposition au profit des Alsaciens-Lorrains et l'Exposition du Costume lui avaient permis d'ajouter à ses premières notes un nombre considérable de documents nouveaux; le travail définitif, achevé peu de temps avant sa mort, donne ainsi, qu'on me passe le mot, les dernières nouvelles de l'archéologie, l'actualité scientifique.

A propos de la rareté des monuments de l'orfévrerie, M. Jacquemart observe avec raison que « la forme artistique donnée aux matières précieuses n'était qu'une parure provisoire propre à donner une apparence présentable à la richesse mobilière. Les capitaux ainsi accumulés étaient facilement transportables et malheureusement encore plus facilement aliénables; une guerre, une émigration, des besoins accidentels, conduisaient à l'atelier monétaire l'or ou l'argent qui jusque-là s'étaient fièrement exposés en vases, en meubles, en parures. Et ce n'est pas l'antiquité seulement qui a dû subir ces vicissitudes; toutes les époques de l'histoire ont eu leurs hécatombes d'œuvres d'art au moment où se faisaient sentir des besoins publics. En Italie, les princes faisaient fondre leur argenterie et leurs bijoux pour guerroyer entre eux; Louis XIV renouvelait un pareil sacrifice; enfin la période révolutionnaire conduisait encore à la monnaie le peu qui restait des âges précédents, et il fallait des décrets spéciaux pour empêcher que tout vestige de l'art ancien ne disparût des trésors des églises ou des châteaux de la noblesse. C'est donc presque un hasard qui nous a procuré quelques-uns des types de ces fabrications, et il faut s'estimer heureux, en rapprochant ces rares témoins de l'art ancien des textes qui nous en apportent l'éloge, de pouvoir ressusciter en quelque sorte une histoire dont l'intérêt n'échappe à personne ».

L'orfévrerie est un art de prédilection en France, et ses débuts sont des coups de maître, si l'on admet que les vases de Bernay soient, en partie du moins, des échantillons de la fabrication gallo-romaine. Cette opinion n'a rien d'invraisemblable; dès le Ier siècle de notre ère, nos ouvriers ont déjà fait leurs preuves, le gaulois Zénodore est mandé à Rome pour exécuter la statue colossale de Néron. Au IVe siècle, l'Italie envoie sa jeunesse dans nos écoles et nous demande des maîtres pour les fils de ses empereurs. Peut-on admettre que l'orfévrerie soit restée stationnaire au milieu d'une civilisation aussi avancée?

Deux siècles plus tard, Chilpéric étale devant les ambassadeurs de Tibère Constantin les magnifiques bassins d'or, décorés de pierreries, « qu'il a fait faire, dit-il, pour donner de l'éclat et du renom à la nation des Francks ».

Du VIIe siècle, l'histoire populaire a conservé un nom, celui de saint Éloi, et les orfévres de tous les pays l'ont choisi pour patron.

Au XIIe, Paris, Arras, Lyon, Avignon, Montpellier, rivalisaient avec Limoges, et le talent de nos artistes est si bien reconnu que les inventaires des trésors étrangers ne manquent pas de mentionner quand les objets sont de provenance française.

Il en est de même au XIVe et au XVe siècle. Comme on peut le croire,

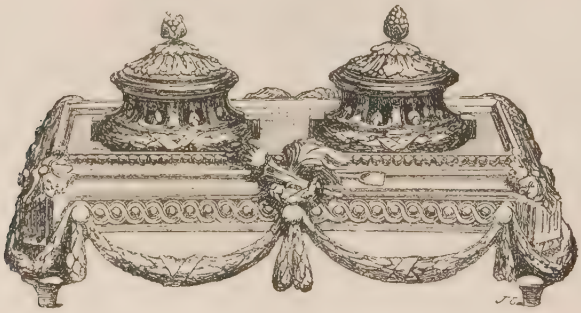
STATUETTE EN BRONZE FLORENTIN (XVIe SIÈCLE).

(Ancienne collection Pourtalès.)

la Renaissance reprit de plus belle ces excellentes traditions. « Les monuments qui ont survécu nous montrent que, même en subissant la présence d'étrangers qui cherchaient à nous imposer leur goût, l'école française a su sauvegarder sa vieille indépendance. Elle ne prit de la Renaissance que ce qui lui convint et sut même donner aux inspirations puisées dans le renouveau antique une allure tellement personnelle qu'on ne trouve rien à y opposer. » Est-il besoin de rappeler les grands noms des Penicaud, des Limosin, des Briot, d'Étienne de l'Aulne, etc., quand Cellini lui-même daigne reconnaître publiquement l'incontestable

supériorité de nos orfévres et avoue qu'ils lui ont enseigné certains procédés (*Traité de l'orf.*, trad. Piot, p. 68 et 75)? « Malgré l'ingérence des étrangers, dit encore M. Jacquemart, malgré l'influence exercée par la Florentine Catherine de Médicis, le pays sut imposer son goût et son art à cette femme éclairée et passionnée. Son orfévre n'était-il pas Guillaume Arondelle? N'était-ce pas à deux autres Français, Gilles Suramond et Jehan Doublet, que son royal époux demandait les pièces de son service? Que la Renaissance italienne ait influencé la nôtre, rien de mieux; cependant, tout en recevant d'au delà des monts le signal du retour vers l'antique, nos artistes surent conserver leur originalité nationale, créer, en l'empruntant à la sculpture, un galbe de figures d'une élégance particulière. »

A dater de Louis XIV, l'orfévrerie française est sans rivale; Claude Ballin et la pléiade des maîtres enrégimentés aux Gobelins donnent le ton à l'Europe; plus tard, malgré la décadence du goût, Thomas Germain, Meissonnier, Jacques Roettiers, Lempereur, Auguste, sont encore



ENCRIER DIT DE MARIE-ANTOINETTE.

les fournisseurs ordinaires des cours d'Espagne, de Portugal, de Savoie, d'Allemagne, de Russie, et le poinçon parisien demeure la marque par excellence.

Comme les ouvrages d'or et d'argent, les monuments de verre, moins précieux, mais plus fragiles, étaient condamnés à une destruction rapide. M. Jacquemart promène le lecteur de l'atelier de Venustus, vitrier de la maison de l'empereur Claude, à celui du comte de Morioles, qui établit en 1766, en Champagne, une manufacture de verreries façon de Bohême. En chemin l'auteur décrit les merveilles de la fabrication vénitienne; mais faut-il admettre avec lui que les premiers produits de Murano dérivent de l'extrême Orient et non de Byzance, « cadavre un moment galvanisé

BRULE-PARFUMS EN BRONZE ORNÉ DE PIERRES DURES. (TRAVAIL INDIEN.)

(Collection de M. J. Jacquemart.)

de l'ancienne civilisation romaine, qui pouvait se ressouvenir, mais non créer »? Si je ne me trompe, c'est précisément parce que Byzance s'est *ressouvenue* des procédés de l'antiquité, que les artistes grecs appelés ou réfugiés à Venise les ont importés à Murano. Dès le XIIe siècle, le moine Théophile parle des pratiques en usage chez les Grecs *seuls*, qui avaient conservé les secrets de l'antiquité et en avaient trouvé de nouveaux.

Les Gaulois connaissaient l'art de travailler et de teindre le verre, et l'on rencontre des débris en pâte de verre colorée dans les sépultures antérieures à la domination romaine; M. Victor Gay possède quelques échantillons des fabriques mérovingiennes et de ces ateliers français du XIIe siècle, dont Théophile vantait déjà l'habileté. Au XVe siècle, le roi René achetait à Goult, en Provence, des verres « moult bien variolez et bien peinctz ». Quand l'influence italienne nous envahit de tous les côtés à la fois, Henri II appelle à Saint-Germain-en-Laye Teseo Muzio, pour naturaliser chez nous les procédés vénitiens; Charles IX fait venir Fabriano Salviati. Enfin Henri IV établit des usines privilégiées à Rouen, Paris, Nevers, Montpellier.

Sur l'article de la céramique, M. Jacquemart tenait à se montrer discret ; il ne voulait pas répéter une histoire qu'il avait déjà faite sous divers titres. Mais fallait-il pousser le scrupule jusqu'au bout et passer cette histoire sous silence? Sans recommencer son grand ouvrage, l'habile écrivain ne pouvait-il le résumer pour ses nouveaux lecteurs? Il était trop maître de sa plume pour craindre les redites. D'ailleurs la science a marché depuis, des expositions importantes ont eu lieu et les documents inédits ne lui auraient pas manqué. Toutefois M. Jacquemart n'a pas voulu renvoyer les lecteurs sans compensation. Son chapitre de la céramique est une étude ingénieuse sur « la manière dont les porcelaines et les faïences peuvent se classer dans un mobilier de luxe ». Quelle est la place, quel est l'entourage qui conviennent à chaque famille? Quelles sont les harmonies et les alliances qu'il faut proscrire ou rechercher? L'auteur indique l'accord obligé des Sèvres et des Saxe avec le mobilier du XVIIIe siècle, la grande tournure des majoliques italiennes sur le dressoir, le rôle triomphant de la céramique orientale sur les meubles de Boulle, la façon dont les services de Chine font ressortir sur une table élégante l'éclat de l'orfévrerie et la transparence des cristaux. Tâche délicate entre toutes de grouper ces petites merveilles, de trouver pour chacune son éclairage, son point de vue, son échelle, son voisinage, de les faire valoir par des contrastes, des sacrifices habilement ménagés. C'est une œuvre de tâtonnements où le plus habile ne réussit guère du

premier coup, et M. Jacquemart, qui avait disposé avec un goût parfait sa propre collection, connaissait mieux que personne cet art difficile. « Un riche intérieur, dit-il avec raison, ne doit pas ressembler au magasin d'un marchand bien pourvu, et partout le disparate est choquant; les choses spécialement datées par le style ont des harmonies indiquées; les crédences du moyen âge, les bahuts aux fines ogives, jureraient au voisinage des commodes et bureaux tourmentés de forme, éclatants par leurs cuivres tordus et envahissants; les robustes faïences françaises deviendraient grossières au contact d'un meuble Louis XVI, et la porcelaine de Sèvres s'affadirait sur une armoire de Boulle, et rapprochée des cristaux de roche du XVIIe siècle. Mettre en valeur une tapisserie d'Arras ou de Flandre, faire ressortir convenablement un cabinet de laque, un piqué de l'Inde ou l'ébène incrustée d'ivoire, trouver la place des armes, des porcelaines, des bronzes, montrer une terre cuite de Clodion, un ivoire de Duquesnoy, une orfévrerie de Ballin, suspendre à sa vraie place une broderie persane, une soie de l'Inde, un rouleau japonais, ne saurait être l'œuvre du premier venu. L'anachronisme peut être aussi choquant entre deux pièces mal assorties qu'entre les membres épars d'un mobilier complet; les plus belles armures prendront un air de ferraille suivant le fond qui leur servira de repoussoir. Choisir, trouver des transitions, voilà le vrai secret. »

Ainsi va le livre de la première à la dernière page. Dans cette longue promenade à travers les arts, les peuples et les siècles, l'historien du mobilier poursuit sa route sans lassitude, scrutant les collections publiques et privées, colligeant les noms, dressant les listes, rangeant chaque figure et chaque chose à sa place avec la patience du minéralogiste, le goût de l'artiste, la passion de l'amateur. Est-ce à dire que tout soit irréprochable, qu'il n'y ait point çà et là quelques erreurs, des omissions, des doubles emplois? Non certes, et si je ne les ai point signalés au passage, c'est par un sentiment de convenance que chacun appréciera. M. Jacquemart n'est plus là pour répondre et, s'il eût vécu, il n'aurait pas manqué de corriger des oublis bien excusables dans une œuvre d'aussi longue haleine.

L'*Histoire du Mobilier* est un livre abondant, consciencieux, attrayant, d'une érudition ni maussade ni pédante, mais courtoise et de bonne compagnie, sachant se mettre à la portée de tous. M. Jacquemart n'oublie pas qu'il écrit pour les « gens du monde et les curieux que leur fortune, leurs instincts poussent à l'acquisition des choses d'art »; il se préoccupe avant tout de « les guider dans le choix d'un mobilier éclectique », et « ne

vise pas, comme il le dit lui-même, à faire un manuel d'archéologie ». Dès lors point de citations à outrance, point de notes et de renvois multiples, — régal du chercheur et désespoir de l'homme qui veut lire vite et feuilleter d'un coup d'œil. — Le savant écrivain connaît son monde, lui parle sa langue et ne donne que la fleur de son érudition.

Je n'ai encore rien dit des merveilleux dessins de M. Jules Jacquemart; ce sont des commentaires à la plume, marqués de la griffe d'un maître au-dessus de nos éloges. « Famille privilégiée, dit excellemment M. Barbet de Jouy, dans sa préface, où le fils a pu si parfaitement graver ce que le père savait si bien décrire. »

EDMOND BONNAFFÉ.

POST-SCRIPTUM AUX JUSTE[1]

Es documents florentins et tourangeaux me forcent à revenir une dernière fois sur quelques points de l'histoire des Juste.

Les premiers ont paru dès 1866 dans une monographie anonyme, publiée à Florence : « La Parrochia di S.-Martino a Mensola, » in-8°, de 119 pages, que je viens de trouver sur le quai et dont la préface est signée des initiales G. F. B. C'est naturellement un exemplaire de don, car le coin de la couverture, qui portait l'envoi et le nom de l'auteur, est déchiré.

On y apprend que l'église de San-Martino à Mensola, qui est à une petite lieue de Florence, entre Maïano, Settignano et Rovezzano, — on voit que nous sommes en plein pays de sculpteurs, — a été refaite de 1451 à 1472, sous le Rectorat et par les soins du chanoine florentin Jacopo di Santi. La chapelle de Saint-Antoine y a naturellement son chapitre, p. 28-31 :

« Giusto d'Antonio di Michele, de la famille des Betti, fut le fondateur de cette chapelle, qui est à gauche du maître-autel. Il y fut peut-être amené par les restaurations et les embellissements que fit faire à l'église le chanoine di Santi et auxquels Antonio prit part comme *scarpellatore.* » L'auteur dit en effet en note que, le 14 mars 1457, les moines lui vendirent proche de l'église une boisselée de terre moyennant dix florins, dont la valeur devait être dépensée en décoration pour l'église. Puis, après un long extrait du testament latin, du 27 avril 1482, d'après les

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 385 et 515; t. XIII, p. 552 et 657; et t. XIV, p. 360.

archives de la Badia (*Beneficiorum* I, p. 99), se trouve une description du tableau que je traduirai :

« Sur l'autel de cette chapelle il y a un tableau sur bois et à la détrempe, en forme de triptyque, et attribué à l'école de Cennini. Il représente une Notre-Dame sur un trône avec l'enfant Jésus sur ses genoux ; à droite une Vierge, ayant à la main une lampe ou un flambeau, et à gauche, sainte Ursule, tenant une croix et foulant aux pieds un dragon. Dans le premier triangle est un saint Augustin en costume épiscopal, dans celui du centre un Christ bénissant, et dans le troisième un saint Étienne. Dans les espaces qui séparent les triangles, une autre main a ajouté, lorsqu'on voulut donner au tableau la forme carrée, les Prophètes Joel, Isaïe, Jérémie et Daniel. Le gradin est divisé en trois sujets : d'abord l'Annonciation ; au centre, une Pietà, des deux côtés de laquelle sont peints, dans une posture suppliante, à dextre, Giusto, fondateur de la chapelle, et à senestre sa femme, et enfin le martyre des vierges, compagnes de sainte Ursule.

« Sur la muraille de cette chapelle sont les armes d'une des branches de la famille Betti, et le Rosselli, dans son *Sepoltuario* a conservé le souvenir que ces mêmes armes étaient répétées sur le gradin du tableau.» La gravure en bois que nous donnons en cul-de-lampe montre que l'écu, en forme d'amande, des Betti, est coupé de sable et d'or avec, de l'un en l'autre, un lion rampant.

Quant aux dispositions testamentaires de Giusto en faveur de la Badia, elles se produisirent par extinction de descendants mâles avant 1590, ainsi qu'il résulte d'un état des dîmes granducales de cette année, n° 185, quartier de Santa-Maria-Novella. Enfin le document n° 5 (p. 30 et 94) est l'arbre généalogique des Betti, d'après les registres de comptes du quartier Saint-Jean, n° 7. On le connaît déjà par les notes de M. Milanesi, qui donne plus sur certains points, mais que celui de notre monographie complète sur certains autres. Nous y apprenons par exemple que Giusto hérita de son oncle Matteo, né vers 1391 et mort avant 1451, après avoir perdu deux fils, Meo et Cechero, nés vers 1421 et 1423. Giusto, né en 1418, a eu trois sœurs aînées, Mattea, Tita et Checca, nées vers 1411, 1413 et 1416. Sur les trois frères, Giovanni, Antonio et Andrea, M. Milanesi est bien plus complet que le volume de 1866, qui ne sait rien de leurs travaux en France ; mais, du moment où nous nous trouvions le connaître, il convenait de le signaler.

J'ai maintenant à ajouter à ceci un extrait du procès-verbal de la séance de la Société archéologique de Touraine, du 29 novembre 1876. On verra que les partisans de la nationalité tourangelle des Juste cèdent

enfin devant les documents florentins; il serait en effet difficile de faire autrement, mais on conviendra en même temps que je ne les avais pas attendus pour me décider, et je tiens qu'il n'en était pas besoin. C'est une confirmation matérielle dont je suis plus heureux que personne, mais la forme des noms et le style des œuvres suffisaient et au delà. Il y a même là une preuve de plus que, non-seulement l'on peut, mais que l'on doit discuter, juger et avoir raison par des appréciations de critique et de goût, qui ont par elles-mêmes une valeur et une solidité réelles, alors même qu'elles ne sont pas accompagnées de preuves documentaires :

Parlant ensuite du travail publié par M. de Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts,* et dans lequel, grâce aux documents fournis par M. Milanesi, la question de l'origine italienne des Juste, si controversée, se trouve définitivement tranchée dans le sens de l'affirmative, M. Grandmaison annonce à la Société qu'il vient de découvrir un texte d'où il résulte qu'en 1559 Jehan Juste était mort, puisqu'à cette date il est question de sa veuve. Ce texte important, quoique très-court, vient justifier la supposition émise par M. de Montaiglon, touchant l'existence à Tours de deux sculpteurs du nom de Jehan Juste, très-probablement le père et le fils. Et c'est ce dernier qui, avec le peintre François Valence, dirigea les travaux d'art occasionnés par l'entrée de François II à Tours en 1560. Il est à remarquer du reste que, dans le compte de la ville de Tours relatif à cette entrée, publié dans les *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine,* Jehan Juste est simplement appelé maître sculpteur en marbre, sans recevoir le titre d'imagier du roi, qui accompagne dans les actes antérieurs le nom de l'auteur du Tombeau de Louis XII.

Quant à André Juste, né vers 1483 et frère d'Antoine et de Jehan Ier, d'après M. Milanesi, un autre document authentique, récemment rencontré par M. Grandmaison, prouve qu'en 1527 il habitait Tours, près la petite porte Ragueneau, non loin de l'hôtel de ville actuel. Les trois frères travaillaient donc à Tours à la même époque et l'on peut penser qu'André n'est pas non plus resté étranger au Tombeau de Louis XII.

Voici d'ailleurs les textes mêmes, que je dois à l'amitié de M. Grandmaison :

« Dans l'aveu du fief de Bezay, paroisse de Saint-Cyr-sur-Loire, rendu, le dernier jour de septembre 1559, au cardinal de Givry, trésorier de Saint-Martin, par Antoine Bohier, baron de Saint-Ciergue, seigneur de Nazelles et autres lieux, on lit, fo 176, au sujet des confrontations d'une pièce de terre :

« *Elle touche d'un bout aux vignes de la veuve de feu maître Jean Le Juste.* » C'est tout, mais cela suffit pour nous apprendre que Jehan Juste ne vivait plus à cette époque. Quoique la qualité de sculpteur soit absente, Juste paraît suffisamment désigné par le mot de Maître, qui précède son nom et que dans ce même aveu on trouve appliqué aux gens exerçant les arts libéraux. Nous savons d'ailleurs que notre artiste possédait des terres au nord de la Loire où se trouve située la paroisse de Saint-Cyr.

« Le texte relatif à André Juste se trouve dans le décret d'adjudication des biens

de Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay. Dans la longue énumération de ces biens, qui étaient saisis et mis en vente en l'année 1537, il est fait mention de deux maisons sises à Tours près la petite porte Ragueneau « *joignant d'un costé à la maison* « *d'André Juste* ». Il est au moins très-probable que nous avons là le frère d'Antoine et de Jehan, d'autant plus que ce dernier habitait dans le même quartier. »

Je n'aurais certainement pas repris la plume si je n'avais eu à parler que de la monographie de San-Martino à Mensola; mais avoir un renseignement sur Andrea, et surtout voir confirmer par une preuve « écrite », qu'il avait été raisonnable de conclure à l'existence de deux Jean Juste, était une fortune trop inattendue pour ne pas joindre ces deux faits, vraiment nouveaux, à ceux que nous avions eu peut-être quelque peine à grouper ensemble et à éclaircir.

A. DE M.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [2239]

LA

FAÏENCE DE DELFT

COLLECTION DE M. JOHN F. LOUDON

S'il est un produit de l'industrie artistique européenne dont l'histoire soit remplie d'obscurités de toutes sortes, c'est assurément la faïence de Delft.

Arrivé au passage de ses *Merveilles de la Céramique* qu'il consacrait à la production hollandaise, notre consciencieux et regretté collaborateur Albert Jacquemart se plaisait à reconnaître que cette histoire était encore à faire. Il ajoutait en outre que « les exagérations qu'on a publiées sur les fabriques

anciennes compliquent même singulièrement la tâche des écrivains sérieux », et l'on peut dire que jamais appréciation plus exacte ne fut tracée par un auteur soucieux de la vérité.

Non-seulement on ne sait rien ou presque rien de la plupart des fabriques de faïence et de porcelaine qui fleurirent sur le territoire des Provinces-Unies pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle, mais Delft, qui fut durant deux cents ans le centre de production le plus important de l'Europe, Delft, qui compta jusqu'à vingt-huit manufactures dans son enceinte, Delft enfin dont les produits furent si nombreux qu'il s'en rencontre des échantillons chez la plupart des amateurs, Delft est à peine connu, et son histoire céramique est entièrement à faire, ou tout au moins à refaire d'un bout à l'autre; car tout ce qu'on en a dit, ou à peu près, est entaché de flagrantes inexactitudes.

A deux reprises différentes, l'industrieuse cité eut le malheur de voir ses archives dévorées par les flammes. La première fois, dans ce grand et terrible incendie de 1536 qui réduisit en cendres les deux tiers de la ville et ruina tous ses habitants; la seconde, en 1618, dans la nuit du 3 au 4 mars, où le feu, après avoir éclaté dans la Chambre des orphelins, gagna le cabinet du Bourgmestre, la salle des Chevaliers et détruisit les archives et la moitié du *Stad Huis*.

Ce double sinistre répandit, on le comprend, une ombre profonde sur les commencements des industries delftoises; et cette obscurité ne fit que s'accroître avec les années, car, aux désastres causés par le feu vinrent s'ajouter les déprédations commises par la main des hommes.

Les plus cruelles de ces déprédations, il nous faut les constater avec douleur, ne sont même pas très-anciennes. Elles sont contemporaines du commencement de ce siècle. En 1810 ou 1811, un échevin de Delft, dont la famille existe encore aujourd'hui, fut extrêmement surpris d'apercevoir, à l'étalage d'un charcutier, des jambons pieusement enveloppés dans de superbes parchemins. Il eut la curiosité de lire la vieille écriture qui les couvrait, et, à sa profonde stupéfaction, il reconnut que ces parchemins constituaient quelques-uns des priviléges de sa ville natale.

L'indignation qu'éprouva le curieux magistrat est facile à comprendre. Une enquête eut lieu et l'on découvrit qu'une femme du nom d'Aschman, qui était chargée de balayer le local des Archives avait l'habitude d'emporter chaque semaine une certaine quantité de documents qu'elle dissimulait sous ses jupes, et qu'elle vendait ensuite comme vieux papiers. La misérable fut jugée, condamnée à dix ans de réclusion et fouettée sur l'échafaud à la grande satisfaction des *Delvenaars*, mais sans que cette punition exemplaire portât les fruits qu'on était en droit d'en attendre.

En 1833, en effet, lorsque la *Gilde* de Saint-Luc prit fin, ses derniers syndics déposèrent, dans le sanctuaire municipal, de grands coffres renfermant les documents relatifs à cette glorieuse institution et peut-être aussi les chefs-d'œuvre qui avaient valu aux artistes du vieux temps leur brevet de maîtrise. Il y a quelques années, lorsque M. J. Soutendam fut nommé archiviste, il crut de son devoir de dresser un inventaire de ce trésor si précieux pour l'histoire de Delft. On ouvrit les coffres. Hélas! ils étaient vides! Leur contenu avait pris le même chemin que les priviléges

CANETTE DÉCORÉE EN CAMAÏEU BLEU PORTANT LA DATE DE 1658.

(Collection J.-F. Loudon.)

d'autrefois, sans qu'on pût savoir quel avait été, cette fois, le coupable de cette indigne spoliation.

La pénurie de documents qui résulta de ces désastres successifs aurait pu arrêter les chercheurs et dégoûter les historiens soucieux de quelque vérité, mais elle ne fut point capable d'intimider certains écrivains spéciaux, qui profitèrent de cette obscurité fatale pour s'abandonner au cours des plus extravagantes fantaisies. Non-seulement on inventa des dates imaginaires pour suppléer à celles qui faisaient défaut; mais, pour pouvoir expliquer des marques incomprises, on fabriqua des noms qui n'avaient rien de hollandais et l'on alla, pour préciser des

époques, jusqu'à détruire en bloc des familles entières, dont la descendance est encore aujourd'hui des plus florissantes et nullement disposée à s'éteindre. En un mot, jamais, en fait de travaux archéologiques, la *disinvoltura* ne fut poussée plus loin.

Malheureusement pour ces fougueuses imaginations, la destruction des archives delftoises n'avait point été tellement méthodique, qu'on ne pût espérer d'en retrouver quelques lambeaux épars dans les dépôts publics de la Hollande et de l'étranger. Il s'agissait de chercher avec méthode et patience, et d'épuiser l'une après l'autre toutes les sources sans se laisser décourager par la maigre récolte qu'on pourrait faire à chaque station.

Aujourd'hui, après quatre ans d'efforts persévérants, cette besogne approche de sa fin et il est déjà facile d'apercevoir l'histoire de la céramique de Delft dépouillée de tous ses ornements d'emprunt, reconstituée par des documents latéraux, mais positifs, et vivant de sa propre existence.

Tout d'abord il faut renoncer à ces dates légendaires qui faisaient remonter les débuts de cette intéressante industrie à la fin du xve siècle. A cette époque, nous le savons aujourd'hui grâce aux registres de priviléges conservés à Bruxelles [1], à la Haye [2] et dans les archives mêmes de Delft, grâce surtout à l'inventaire des richesses de la province de Hollande dressé en 1514 [3], Delft ne possédait que deux grandes industries : le tissage des draps et la fabrication de la bière, — cette « practique de brasserie », comme l'appelait Philippe le Bon, — qu'elle considérait comme le plus beau fleuron de sa couronne commerciale.

Plus tard vinrent la fabrication des tapisseries et celle des vitraux, puis le commerce du beurre prit à son tour une extension considérable et le marché aux chevaux acquit, par suite du voisinage de la Haye, une importance et un renom exceptionnels ; mais tant que dura l'occupation espagnole, la céramique brilla par son absence, et les livres « du dixième et du centième denier » qui nous permettent de parcourir la ville rue par rue et maison par maison sont là pour l'attester [4].

C'est en 1596, époque à laquelle l'industrie des *plateelbackers* n'était pas encore tolérée par le « Magistrat [5] », et 1600, date à laquelle nous

1. A la Bibliothèque de Bourgogne.
2. A la Bibliothèque royale.
3. Aux Archives royales à la Haye. Ce précieux document a été récemment publié.
4. *Den thienden penninck van de huysen ende anders binnem der Stede van Delft* (1555) ; Ms., aux Archives royales des Pays-Bas.
5. *Generale tafel van alle des Stads Keurboeken* (Delft) ; Ms., aux Archives royales de la Haye.

trouvons cette profession inscrite pour la première fois sur les registres de Delft [1], qu'il faut placer l'installation de la première manufacture, et cette dernière mention nous apprend que ce n'est point, comme on l'avait cru, un étranger qui en fut l'importateur. Le père de la céramique delftoise est un enfant du pays nommé Herman Pietersz. Il était bourgeois de Delft, et bourgeois fort à son aise, car en cette année, 1600, il possédait déjà trois pignons sur les rues de sa ville natale.

A partir de ce moment, grâce au *meestersboek* de la *Gilde* de Saint-

CAFETIÈRE POLYCHROME. (Hauteur, 26 cent.)

(Collection J.-F. Loudon.)

Luc [2], il nous est permis de voir les *plateelbackeryen* s'élever, leur personnel se former, l'industrie grandir jusqu'en 1660, époque à laquelle elle atteint sa perfection comme art, et se développer jusqu'en 1715, où elle arrive à son apogée de richesse et de production.

Ensuite nous la voyons décliner, et, grâce aux plaintes, aux requêtes, aux enquêtes et aux décisions consignées sur les registres municipaux, nous pouvons étudier ses besoins, ses luttes, ses souffrances, assister à

1. *Register vant'haert steedegelt bijnen de Staadt Delft,* etc. (1600); Ms., aux Archives de Delft.

2. *S. Lucas Gilde tot Delfft meestersboeck,* etc.; Ms., à la Bibliothèque royale de la Haye.

sa lente agonie et la voir définitivement succomber sous l'effort de la concurrence étrangère.

Il s'en faut toutefois, nous l'avouons sans détour, que cette restitution soit exempte de lacunes. Quelque soin qu'on y mette, quelque travail qu'on y consacre, il en demeurera toujours, car des documents uniques ont été détruits, et, à moins d'en inventer de nouveaux, on ne peut les remplacer.

Mais cet ensemble de recherches, conduit avec méthode, a permis de restituer la biographie de près de deux cent cinquante céramistes, presque tous absolument inconnus et dont les noms n'étaient même pas soupçonnés. Ce premier point, toutefois, ne constitue qu'une partie de la tâche imposée à l'historien sincère. Après avoir sauvé de l'oubli dix générations d'artistes de talent, il faut faire autant que possible, dans la quantité de produits qui nous ont été conservés, la part qui revient à chacun d'eux.

Cette seconde partie, qui n'est ni la moins difficile, ni surtout la moins délicate, ne peut être entreprise qu'à l'aide de comparaisons nombreuses et de consciencieuses remarques permettant d'établir des analogies. Malheureusement les grandes collections de faïence de Delft, les seules où l'on puisse procéder avec fruit à ces précieuses recherches, sont disséminées à de grandes distances dans les capitales de pays différents, à Paris, à Bruxelles, à Stockholm, à la Haye, et ne peuvent être étudiées que séparément. Aujourd'hui donc, car c'est là le but de cet article, je me bornerai à dire quelques mots d'une de ces collections, celle de M. John Loudon de la Haye dont je viens de remuer et d'examiner une à une toutes les pièces, me réservant de parler une autre fois de ses nobles rivales, les collections Evenepoel, Mandl, et de dire ensuite quelques mots des pièces magnifiques que possède le comte Axel Bielke, de Stockholm.

Je n'ai point à faire ici l'éloge de la magnifique collection de M. J.-F. Loudon. Tous ceux qui s'occupent de céramique la connaissent de réputation, et tous les amateurs qui sont venus à la Haye lui ont rendu visite. C'est avant tout la mieux fournie en grandes pièces, témoin toutes ces belles garnitures si justement réputées, ce superbe vase de Gerrit Kam, l'un des plus vastes morceaux connus et surtout cette énorme potiche de 65 centimètres de hauteur décorée d'un motif cachemire et qui est non-seulement une des plus vastes, mais encore une des plus belles œuvres de la céramique européenne.

A côté de ce géant polychrome, nous ne pouvons oublier d'en citer un autre décoré en camaïeu, non moins intéressant cependant, et peut-

être plus précieux encore au point de vue de l'art ornemental. Je veux parler de cette belle vasque, unique dans son genre, haute de plus d'un demi-mètre, dont les anses se terminent par des têtes d'aigle et qui porte sur chacune de ses faces un élégant cartouche, renfermant une

DÉCOR POLYCHROME BLEU, ROUGE ET VERT GRAND FEU. (Grande potiche de 65 cent.)

(Collection J.-F. Loudon.)

scène mythologique enveloppée par un cadre magistral formé de fleurs, de fruits et de rinceaux.

Ces grandes pièces, exception dans la fabrication delftoise, ne peuvent, on le comprend, figurer qu'à titre exceptionnel dans une collection quelque riche qu'elle soit. Aussi ne constituent-elles qu'une partie de l'intérêt offert par la belle collection de M. J.-F. Loudon. Celui-ci

réside plutôt dans le groupement des cinq cents morceaux de choix qui la composent et dont la réunion pourrait former un historique assez complet de la céramique de Delft.

Sur ces cinq cents morceaux, en effet, il en est peu qui ne soient précieux, il n'en est presque pas qui ne soient intéressants à un titre quelconque. Beaucoup, comme finesse d'exécution, comme pureté de

GRANDE VASQUE DÉCORÉE EN CAMAÏEU BLEU. (Hauteur, 50 cent.; diamètre, 70 cent.)

(Collection J.-F. Loudon.)

dessin, peuvent être considérés comme de véritables petits chefs-d'œuvre. D'autres, par la lumière qu'ils font sur certains points demeurés obscurs, peuvent être regardés comme des documents de la plus haute valeur.

Parmi ces derniers, je voudrais citer quelques pièces qui joignent, à ce mérite particulier, l'élégance de la forme et la beauté du dessin. La première qui s'offre, non pas par ordre chronologique, mais qui s'impose par la pureté et la richesse de sa décoration, est ce magnifique plat, qui, nous permet de restituer à J. ver Haagen un certain nombre de compositions attribuées très-gratuitement au problématique Ter Himpel. Le

motif central est emprunté à une eau-forte de Goltsius, et il est intéressant de voir comment le céramiste s'y est pris pour faire passer le sujet adopté par lui, de la forme de carré long qu'il a reçue du maître, dans la forme circulaire rendue indispensable par la nature du plat.

GRAND PLAT DÉCOR EN CAMAÏEU BLEU. (Diamètre, 41 cent.)

(Collection J.-F. Loudon.)

Autour de ce sujet principal se groupent quatorze petits cartouches figurant le Chemin de la Croix copiés d'après divers peintres et reliés

IVH
1729

SIGNATURE EN BLEU.

entre eux par une magnifique guirlande toute peuplée d'anges et de chérubins. Il est signé et daté de 1729.

Dans le même ordre d'idées, c'est-à-dire précieuse à la fois par la

finesse de l'exécution, l'habileté du dessin et la valeur archéologique, il me faut citer cette curieuse petite plaque humoristiquement décorée et qui porte en toutes lettres le nom de

C. Sachtleeven Fa:

Sans elle, qui donc se serait avisé de prétendre que Sachtleeven s'était exercé dans la céramique? On savait qu'il était né à Rotterdam

PETITE PLAQUE POLYCHROME ROUGE, BLEU, JAUNE ET VIOLET MANGANÈSE.
Dimension, 22 cent. sur 18. — Le petit personnage est en camaïeu violet.

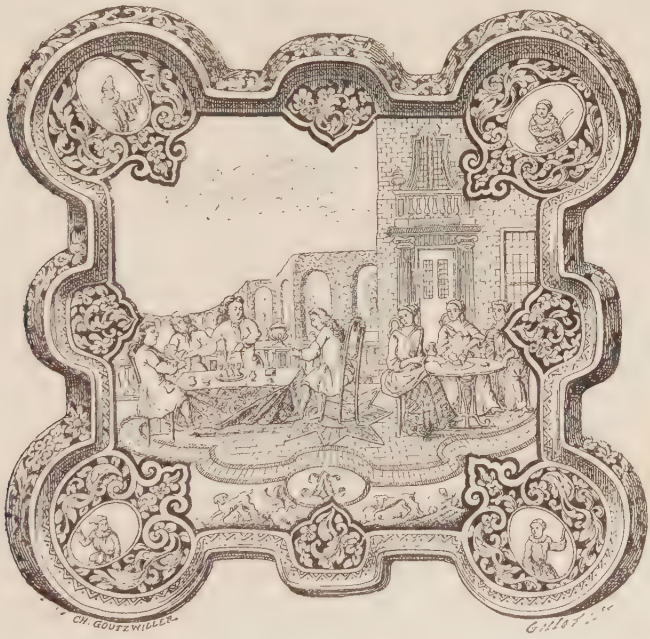
(Collection J.-F. Loudon.)

en 1606, qu'il avait dessiné, peint et gravé dans le goût des Ostade, que son esprit mordant et satirique l'avait poussé vers la caricature, qu'il avait affectionné les types populaires et que son pinceau, son crayon et son burin s'étaient complus dans la représentation des scènes rustiques et des orgies de cabaret. Mais Immerzeel, le plus consciencieux de ses biographes, nous avait laissé ignorer qu'il eût travaillé sur la couverte blanche des faïences delftoises. Aujourd'hui, bien qu'on puisse prétendre, non sans apparence de raison, que le motif central est seul de sa main et que l'encadrement est l'ouvrage d'un ornemaniste ordinaire, il semble

impossible de nier ses œuvres céramiques dont, il est vrai, on ne connaît que deux échantillons.

Une autre pièce qui nous révèle, elle aussi, un renseignement d'un intérêt tout spécial, c'est le joli plateau à bords renflés qui porte, au bas de la gracieuse composition hollandaise dont il est décoré, le monogramme de J. Aalmis.

On s'est beaucoup préoccupé, depuis quelques années, de la personnalité de ce J. Aalmis. De grands sujets traités avec une *maestria* exceptionnelle et exécutés sur des carrelages avaient attiré l'attention sur lui.



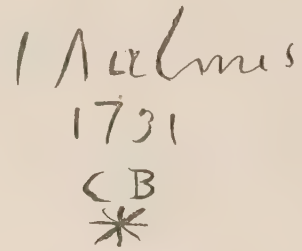
PLATEAU DÉCORÉ EN CAMAÏEU BLEU. (Largeur, 30 cent.)

(Collection J.-F. Loudon.)

Ces belles œuvres étaient magistralement signées du nom en toutes lettres : J. Aalmis P. ou encore J. Aalmis a Rotterdam.

Cette dernière mention nous apprenait la ville où il avait exécuté la plupart de ses belles œuvres. Mais était-il originaire de Rotterdam? Y avait-il appris son métier, ou plutôt son art? Le fait valait la peine d'être

éclairci. Aujourd'hui, grâce à cet amusant plateau, la lumière est faite. Une longue inscription qu'il porte au dos, et qui est ainsi conçue :



nous apprend qu'en 1731 Aalmis travaillait à Delft chez C. de Berg à l'enseigne de l'Étoile blanche (*de Witte Ster*). Bien mieux, une petite corbeille, qui est évidemment de la même main et qui porte le monogramme de Damis Hofdick, prédécesseur de C. de Berg, vient nous fixer sur la durée probable du séjour de J. Aalmis à la fabrique de l'Étoile. Damis Hofdick prit possession de la *plateelbackery* le 19 janvier 1705 et en conserva la direction jusqu'au 6 mars 1713. Aalmis est donc demeuré à Delft au moins pendant dix-neuf ans, de 1712 à 1731, et même il est probable qu'il y est resté plus longtemps, car la petite corbeille dont je parlais à l'instant indique déjà un ouvrier habile.

Mais je n'en finirais pas si je voulais énumérer seulement les pièces rares ou curieuses qui, dans la collection de M. John F. Loudon, permettent de fixer des dates où éclaircissent des points douteux. Grâce à elles, on peut en effet déterminer d'une façon sûre les caractères distinctifs sur la fabrication de J. Wemmersz Hoppstein, de son fils Rochus, d'Adriaen Pynacker, d'Augestyn Reigensz (dont on a attribué sans cause les produits à Reverent), de Jacobus Kool, de Lambartus Eenhoorn, de Piet Viezer et de vingt autres.

Toutes les pièces qui composent la collection Loudon sont, je l'ai dit, des morceaux de choix, et une pareille réunion de pièces exceptionnelles s'explique par la façon dont cette belle collection a été formée.

Depuis dix ans que M. John F. Loudon s'est consacré exclusivement à la céramique de Delft, il n'a jamais laissé passer en vente une pièce hors ligne sans l'acquérir, n'importe à quel prix. C'est grâce à cette façon d'agir que fut achetée la collection de la Villestreux mise en vente il y a cinq ans, justement célèbre déjà à cette époque et dont les richesses semblent aujourd'hui noyées pour ainsi dire au milieu des belles choses qu'on leur a données pour compagnes.

Ce sont là des procédés qui ne sont point à la portée de tous... *non licet omnibus*... mais les artistes et les archéologues sauront gré à cet amateur de n'avoir point laissé s'éparpiller des trésors qui, réunis dans un merveilleux ensemble, aident à refaire l'histoire d'une des industries d'art les plus intéressantes qui aient existé.

HENRY HAVARD.

UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

(TROISIÈME ARTICLE)

XV.

RAPHAEL.

Il est des noms que nous ne saurions écrire sans émotion, et celui-ci est du nombre. Nous arrivons à ces grands artistes dont la gloire remplit le monde, dont l'éloge est sur toutes les bouches, et nous voudrions pouvoir parler d'eux, sinon dignement, du moins sans trop d'inconvenance. Leur supériorité nous touche vivement; mais comment exprimer les sentiments que leurs ouvrages inspirent? Comment rendre tant de beautés variées et nouvelles avec quelques mots décolorés, toujours les mêmes? Que ne pouvons-nous faire revivre à notre profit et à celui de nos lecteurs le pauvre Théophile Gautier, l'homme qui a le mieux su, avec une plume, peindre un tableau d'après nature!

Nous apprécierons ces rois de l'art avec respect, sans songer aux goûts de la foule et aux revirements incessants de l'opinion qui change tous les dix ans ou tous les cinq ans, avec une superbe et tranquille inconscience. La gloire de ces hommes est inaccessible à toutes nos fluc-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 5 et 113.

tuations. Depuis trois ou quatre siècles on les admire, et les temples consacrés à leur génie sont inébranlables comme ces rocs de granit que bat en vain la mer sur les côtes de notre vieille Bretagne.

Nous ne nous permettrons pas non plus de les classer entre eux, comme on l'a fait ou voulu faire trop souvent, et sans le moindre succès. La prédilection que vous affichez détermine chez votre voisin la prédilection contraire et ne sert qu'à amener des discussions oiseuses et stériles. Aimons tous les grands maîtres, tels qu'ils sont, aimons-les avec leurs qualités, avec leurs défauts s'ils en ont, sans en rien retrancher. Le plus grand sera toujours celui dont vous regardez l'œuvre.

Bien des critiques ont prononcé *ex cathedrâ* de ces jugements sans appel qui nous semblent une sorte d'impiété, et contre lesquels notre conscience se révolte. Il en est un en France dont l'orgueil dépasse toutes les bornes : nous voulons parler de M. Gustave Planche. Son talent littéraire est hors de contestation, et nous n'avons pas à l'apprécier. Mais quels jugements cassants, hautains, arbitraires! La *Balance des Peintres* de M. de Piles n'était que grotesque, et la bonhomie qu'il mettait à exposer son système en tempérait l'absurdité. Quant à M. Planche, il assigne imperturbablement et irrévocablement à chacun le rang qui lui appartient. Léonard domine Michel-Ange; Michel-Ange domine Raphaël; Raphaël domine... Ne dirait-on pas un magister de village qui distribue en fin d'année les récompenses graduées méritées par ses élèves? Voyez-vous d'ici Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége, Rubens et Rembrandt s'avancer avec une tenue convenable et recevoir des mains de M. Planche leur numéro d'ordre et de classement?

Le rôle du critique, tel que nous le comprenons, est infiniment plus humble. Il consiste à s'approcher avec respect des maîtres, à étudier leurs ouvrages, à tâcher de les connaître chaque jour davantage, à les admirer, à les aimer, à les faire aimer!

Trois tableaux authentiques de Raphaël, telle est la part de la *National Gallery*. Deux de ces tableaux sont grands comme la main et ne sont pas moins précieux pour cela. Dans sa jeunesse, le maître, sans négliger les grandes décorations qu'on lui demandait de tous côtés, aimait à condenser sur un panneau de quelques pouces les sujets sacrés ou profanes qui plaisaient à son imagination.

Citons de mémoire quelques-uns de ces tableaux :

La *Madone de Connestabile*, aujourd'hui à Saint-Pétersbourg;

La *Petite Vierge de Crozat* (même musée);

Le *Saint Georges avec la jarretière* (même musée);

Le *Saint Georges* et le *Saint-Michel* du Louvre ;

La *Vierge d'Orléans*, appartenant à M. le duc d'Aumale ;

La *Vierge au mouton* du musée de Madrid ;

Les *Trois Grâces* de lord Dudley...

Joignez à cela les *predelle* de plusieurs grands tableaux bien connus, comme le *Couronnement de la Vierge*, la *Grande Madone de Naples*, le *Christ Borghèse*, *predelle* qui sont en entier de sa main, et vous verrez que Raphaël avait du goût pour les cadres restreints que son art transformait bien vite en inestimables joyaux.

Léonard aimait aussi à faire sur une petite feuille de papier d'admirables études ; Michel-Ange s'était plu à couvrir de ses compositions les marges de son exemplaire du poëme de Dante, exemplaire perdu ou détruit aujourd'hui, à notre grand détriment.

Et, en parlant de ces petits tableaux, ne pensez nullement à ce que l'on appelle ordinairement des miniatures, c'est-à-dire à des œuvres d'un fini extraordinaire, témoignant avant tout de la patience et du soin de l'artiste. Loin de là. Si vous examinez de près ces peintures si complètes dans leur format presque microscopique, vous vous apercevez avec stupéfaction qu'elles sont faites au premier coup. Que le panneau soit grand ou petit, l'art est le même, et le maître, grâce à la perfection de son œil, grâce à la flexibilité et à la facilité de sa main, fait dans les deux cas preuve d'une égale sûreté.

Les réflexions qui précèdent s'appliquent avec précision au petit tableau de la *National Gallery* que nous avons à décrire et que l'on appelle la *Vision du guerrier*.— Un jeune homme est couché à terre profondément endormi au pied d'un laurier. Il porte casque de fer et cuirasse bleue, le haut du corps et le bras droit reposent sur un bouclier de couleur rouge ; à gauche, une femme debout, vêtue de violet et de rouge foncé, tient de la main droite une épée et de l'autre un livre qu'elle présente au-dessus de la tête du guerrier ; à droite, une jeune femme blonde, également debout et formant avec la première un groupe symétrique, offre au dormeur une fleur de myrte ; elle porte une coiffure plus ornée, ses cheveux flottent sur ses épaules et son visage est souriant. Robe rouge, corsage bleu et de couleur changeante ; une ample chaîne de corail rose orne sa poitrine. Paysage étendu avec château fort sur un pic ; ville, rivière et fond de montagnes bleues.

A quelle légende, à quel roman du temps est emprunté ce sujet? Il est bien regrettable de ne pas le savoir. Quelle en est au juste la signification? Est-ce une simple imagination de Raphaël, ou a-t-il voulu représenter l'homme entre le Vice et la Vertu? Mais alors le Vice serait

la jeune femme blonde, si belle, si pure, si gracieuse! Cela paraît impossible. Le jeune guerrier, endormi ou réveillé, se jetterait sans hésitation entre les bras du Vice! Voyons plutôt dans cette composition, d'un côté le travail et les soucis de la guerre, de l'autre l'amour qui apparaissent à l'adolescent. Jamais rêve plus enchanteur ne viendra embellir son sommeil.

Raphaël avait dix-sept ou dix-huit ans quand il a peint ce tableau. Il était déjà dans l'école du Pérugin, et certaines parties indiquent son extrême jeunesse, mais le sentiment *péruginesque* y est très-peu apparent. La peinture est admirablement conservée malgré les trois cent soixante-quinze ans qui pèsent sur elle. Puisse-t-elle rester intacte pendant trois siècles encore!

Le panneau a été apporté en Angleterre, en 1800, par W. Y. Ottley, qui l'avait acquis à Rome, au palais Borghèse; il fut exposé dans Pall-Mall avec d'autres tableaux également achetés en Italie en 1798 et 1799 par ce connaisseur distingué. Ottley voulait d'abord vendre sa collection à l'amiable, mais il ne réussit pas dans sa tentative, et, en mai 1801, on procéda à une vente publique chez Christie. Là, la *Vision du guerrier* fut vendue 470 guinées (soit environ 12,000 francs) et appartint successivement à Thomas Lawrence, à lady Sykes et au Rév. Thomas Egerton. La Galerie nationale l'acquit, en 1847, de ce dernier au prix de 1,000 livres sterling. Par quel chiffre faudrait-il multiplier ce prix aujourd'hui, si, ce qu'à Dieu ne plaise! le panneau se trouvait de nouveau à vendre?

Ottley, en même temps qu'il achetait la peinture, avait su mettre la main sur le dessin de la *Vision du guerrier*. C'est un véritable *carton*, percé de petits trous pour transporter la composition du papier sur le panneau. Il est à la plume, et identique à d'autres de la même main, qu'il serait trop long de citer. Pendant longues années, le tableau et son carton ont été exposés dans le même cadre; on a retiré dans ces derniers temps le carton, et l'on a bien fait, si en même temps on l'a mis à l'abri de la lumière, qui en quelques années aurait achevé de le dévorer. Il n'est pas moins beau et moins précieux que le tableau.

La *Madone de Garvagh* fut apportée de Rome en Angleterre, à la même époque que la *Vision du guerrier*. Elle provenait de la collection Aldobrandini, où elle avait été acquise par M. Day, qui, comme Ottley, l'exposa en vente, *by private contract*, dans les années 1800 et 1801. Le prix fixé était de 1,500 guinées[1]. Mais le tableau resta longtemps sans acquéreur. Enfin lord Garvagh en devint possesseur en 1818, et lui

1. Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. II.

donna son nom. Il resta dans la famille jusqu'en 1865, année où il fut acquis par le Musée national au prix de 220,000 francs (si notre mémoire est fidèle). C'est l'un des derniers tableaux choisis par sir Charles Eastlake, qui était justement fier de l'avoir fait entrer à Trafalgar Square.

Cette Madone rentre dans la série des très-petits tableaux dont nous avons parlé plus haut, et elle nous donne l'occasion de remarquer que ce n'est pas seulement dans son extrême jeunesse que Raphaël se livra à ce genre de peinture ; car le style indique une époque bien plus avancée. On peut supposer qu'elle a été exécutée entre 1510 et 1512. Le pinceau est toujours le même, ferme et délicat ; mais les types des têtes, les draperies, les formes, sont relativement modernes. Le maître s'est émancipé. Il ne songe plus à Giovanni Santi, son père, ni au Pérugin, son maître, ni à Pinturicchio, ni à Frà Bartolomeo. Il marche dans sa voie sans autre guide que son génie et l'étude de la nature.

La Vierge est assise et vue de face. L'Enfant, nu et posé sur ses genoux, se penche pour donner un œillet au petit saint Jean qui lève les bras pour le recevoir. La tête de la Vierge est ornée d'une draperie rayée d'or. L'une de ses mains repose amicalement sur l'épaule de saint Jean ; l'autre soulève la draperie dont elle va recouvrir son fils.

M. Passavant remarque très-justement que le ton des draperies est moins vigoureux que d'habitude. Elles sont d'un gris léger tirant sur le bleu et très-transparentes. Les chairs sont lumineuses. La tête du saint Jean présente de l'analogie avec celle du saint Jean de la *Vierge au voile*.

C'est le même spéculateur, M. Day, qui a enrichi l'Angleterre du troisième tableau de Raphaël. La *Sainte Catherine d'Alexandrie* [1] est bien connue en France par la gravure de Desnoyers et par l'admirable carton qui fait l'ornement du musée des Dessins du Louvre. La peinture est identique au carton ; mais, soit qu'elle ait anciennement souffert, soit qu'elle n'ait pas été entièrement terminée [2], certaines parties, les mains, par exemple, laissent un peu à désirer. C'est toujours un superbe panneau ; l'expression de la sainte qui regarde le ciel est élevée, le mouvement de la figure tout entière est des plus heureux.

La *Sainte Catherine* venait aussi du palais Borghèse. M. Day, en l'exposant pour la vente à l'amiable en 1800, l'avait estimée 2,500 livres sterling (62,000 francs). C'est lord Northwick qui en devint l'acquéreur.

1. Peinte vers 1505 ou 1506.

2. M. Passavant observe de son côté que le tableau est peint au premier coup et très-légèrement.

Il céda ensuite le tableau à M. Beckford, et c'est de ce dernier que l'administration de la *National Gallery* l'acheta en 1839, au prix de 3,750 livres sterling (93,750 francs).

XVI.

MICHEL-ANGE.

Les trois ouvrages de Raphaël que nous venons de décrire ont une possession d'état bien certaine. A leur beauté éclatante ils joignent une authenticité qui résulte de la comparaison avec les dessins ou les cartons du maître, de l'existence de copies faites par des contemporains, enfin du consentement unanime des juges compétents.

Il en est tout autrement des deux peintures que le livret donne à Michel-Ange et qui, il y a vingt ans, portaient des noms bien différents. Nous n'avons ici ni origine constatée, ni documents d'aucune sorte. C'est une simple attribution, évidemment discutable, et dont nous ne pouvons juger la justesse que d'après l'aspect des peintures et d'après des impressions personnelles.

Disons-le sans hésiter, cette attribution nous paraît fausse de tous points, fausse pour les deux tableaux; et nous demandons la permission d'exposer en toute liberté les motifs de notre opinion.

S'il est un maître dont les ouvrages ont été dès le premier moment admirés et célèbres, c'est Michel-Ange. Les contemporains en faisaient un tel cas qu'ils les ont enregistrés avec le plus grand soin depuis ses travaux ou plutôt ses jeux d'enfant jusqu'à sa mort. Deux de ses élèves, Condivi et Vasari, venus plus tard, il est vrai, mais guidés par la voix publique et en quelques cas par le maître lui-même, ont dressé avec amour cette longue liste où figurent des ébauches presque informes, mais présentant encore un grand intérêt à cause de la nature de l'homme et de sa gloire éblouissante. Cela est si vrai qu'il serait bien difficile de citer une œuvre authentique de Michel-Ange qui n'ait pas été citée et décrite par les historiens, ou mentionnée dans quelque document contemporain. Le plus souvent même quand on apporte un ouvrage nouveau on dit : « Nous avons découvert telle figure décrite par Condivi ou par Vasari ; on la croyait perdue, mais la voici. » Reste à vérifier si c'est bien la même, et ce n'est pas toujours facile. Quant aux peintures, en mettant de côté les fresques et les cartons, Vasari et Condivi n'en ont cité que deux, le tableau rond d'Agnolo Doni et la *Léda* de Fontainebleau. Nous omettons à dessein la copie d'après Martin Schœn qui n'était qu'un

amusement d'enfant et pour laquelle trois ou quatre originaux peu intéressants ont été présentés, en attendant ceux qui surgiront encore !

Il est donc bien difficile d'ajouter quoi que ce soit à la liste des ouvrages de Michel-Ange, sans document, sans preuve autre que la beauté plus ou moins grande de l'œuvre que l'on apporte ; ou bien il faudrait avoir en main un de ces ouvrages d'une beauté frappante, comme il s'en présente si rarement, et dont l'aspect réduirait au silence les incrédules. Est-ce ici le cas ? Examinons et commençons par celui des deux tableaux qui est connu depuis le plus longtemps, et qui cependant n'est entré à la *National Gallery* que le dernier.

C'est un panneau plus haut que large et de dimensions moyennes. La Vierge assise tient debout auprès d'elle l'enfant Jésus et saint Jean. Quatre anges paraissant former un concert complètent la composition. Cette peinture n'est qu'ébauchée en *terra verde* et est même par places à peine couverte. Elle portait le nom de Domenico Ghirlandajo, et pendant longues années on la mit en vente sans trouver d'acquéreur. En 1844[1], on l'offrit à l'administration de la *National Gallery* pour 500 livres sterling, mais cette offre ne fut pas agréée. Cependant, un groupe d'amateurs et de spéculateurs soutinrent dans la presse que le tableau était de Michel-Ange et reprochèrent si haut à l'administration d'avoir laissé échapper cette belle occasion, que l'affaire vint devant le Parlement, et qu'en 1853 une commission d'enquête fut nommée pour examiner le fait[2].

En 1854 M. Waagen publia la seconde édition de son livre sur les Trésors d'art d'Angleterre, et, adoptant l'avis des connaisseurs anglais, déclara que le tableau était bien de Michel-Ange, bien supérieur aux œuvres de D. Ghirlandajo, bien supérieur enfin au tableau d'Agnolo Doni[3]. Cet avis fit sensation et, en 1857, à l'Exposition de Manchester, le panneau eut un très-grand succès que nous nous rappelons fort bien. Les opposants se turent ou acceptèrent la nouvelle désignation ; enfin, à la mort de lord Taunton qui était devenu propriétaire de la fameuse esquisse, la *National Gallery* l'acquit de ses héritiers à un prix que nous ne connaissons pas, mais qui devait être infiniment plus élevé que celui de 1844.

Il n'est rien de tel que l'exposition permanente d'une œuvre d'art dans une grande galerie publique pour faire monter cette œuvre dans l'opinion publique si elle a été dépréciée, pour lui faire perdre une

1. Nous empruntons ces détails à un travail publié par M. Charles Blanc dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. I, page 261) où le tableau a été gravé.

2. Charles Blanc. *Ibidem.*

3. Waagen, t. II, pages 417 et 418.

bonne partie de sa valeur, si elle a été surfaite. Voilà six ans que le tableau est placé à Trafalgar Square. Est-il aussi admiré qu'il l'était à Manchester ? Nous ne le croyons nullement. Nous avons même entendu exprimer des doutes à des hommes de goût qui étaient enthousiastes en 1857. N'a-t-on pas agi avec quelque imprudence en mettant côte à côte deux tableaux de Michel-Ange nouvellement sortis de terre ? Cela provoque des comparaisons dangereuses ; surtout quand au premier coup d'œil les deux tableaux paraissent, comme ici, de deux mains bien différentes !

La comparaison faite par M. Waagen de la *Vierge de Manchester* avec le tableau rond de la Tribune de Florence n'était pas moins périlleuse, et l'exagération outrée de l'éloge accordé au nouveau venu était bien faite pour amener la contradiction. Nous n'avons pas un grand amour pour le tableau de Doni. La composition est étrange. La Vierge n'est pas une vierge, c'est une de ces sibylles que Michel-Ange reproduira avec tant d'ampleur, trois ou quatre ans plus tard, à la voûte de la Sixtine. Le tableau est sec, dur de couleur. La peinture à l'huile, que le maître aimait peu et qu'il méprisait souverainement, ne lui accordait pas ses faveurs sans résistance. Enfin l'ensemble est peu agréable. Mais quelle force, quel savoir, quelle nouveauté, quel dédain du passé et du présent ! Les figures nues du second plan sont d'une élégance et d'une pureté de lignes extraordinaires. Figurez-vous l'effet que devait produire une pareille bombe éclatant au milieu de la peinture de 1505, et cela à peu près au moment où l'on découvrait le carton de la *Guerre de Pise !* Entendez-vous les cris d'admiration de la jeunesse, en même temps que les amères protestations des vieux maîtres effrayés et débordés ?

Dans l'esquisse de Manchester, au contraire, nous trouvons des figures courtes et lourdes, des formes pâteuses, indécises, des expressions plus indécises encore, une timidité, une gaucherie évidentes. Et si, pour défendre une attribution hasardeuse, vous venez nous dire qu'il faut songer à l'extrême jeunesse de l'artiste et que le tableau doit remonter à 1494 ou 1495, il nous est bien facile de vous répondre : Qu'en savez-vous ? Où trouvez-vous dans les œuvres authentiques du maître une figure, une tête, un contour qui rappelle, même de loin, une faiblesse si avérée ? Oubliez-vous donc que son génie, ce don surnaturel qui lui avait été si largement départi, éclata par une sorte d'explosion spontanée aux yeux émerveillés de ses maîtres et de ses condisciples ? Voyez au musée du Bargello ce masque de satyre qu'il fit pour Laurent le Magnifique et qui lui ouvrit l'entrée de la maison des Médicis. Est-ce bien là l'œuvre d'un enfant de quinze ans ? Qui pourrait le croire, si Vasari et

Condivi n'avaient raconté avec tant de détails cette histoire que confirme la mort de Laurent, survenue en 1492? Autrement on attribuerait, sans hésiter, à la tête de satyre une date de dix ans au moins postérieure. L'*Angiol divino*, que les poëtes devaient chanter plus tard, apparaissait sous la forme d'un démon poursuivant de ses sarcasmes ses condisciples[1], corrigeant les dessins de son maître, se faisant un jeu de toutes les difficultés, frappant de stupeur tous ceux qui approchaient de lui. Et c'est à ce démon sublime que l'on va donner une œuvre froide, faible, enfantine, où les qualités n'apparaissent qu'à l'état de bonnes intentions, confuses et peu développées! S'il y avait touché, sa griffe de lion serait d'autant plus flagrante que ce n'est qu'une ébauche à peine couverte. On trouverait dans l'école florentine, vers 1500, une vingtaine de noms d'artistes auxquels il aurait fallu songer avant de s'adresser soit à Michel-Ange, soit à Ghirlandajo; car pour ce dernier aussi, pour le maître comme pour l'élève, c'était une calomnie.

Si le second tableau devait être considéré comme authentique, il nous donnerait la preuve certaine que celui que nous venons de discuter n'est pas du maître; car évidemment ils sont, ainsi que nous le disions plus haut, de deux mains différentes. Nous ne voulons nullement, d'ailleurs, insister sur cet argument, puisque, suivant notre opinion, les deux attributions sont également erronées.

Ce second tableau représente une *Mise au tombeau*. C'est une esquisse, et elle nous paraît être peinte à l'huile. La date est de 1520 à 1530 environ. Les figures sont presque de grandeur naturelle. Le corps du Christ, placé sur le bord du tombeau et soutenu par deux saints et une sainte, est modelé avec finesse; celui qui a ébauché ce tableau était un homme d'un réel talent ou tout au moins un habile praticien. Mais pourquoi ce nom de Michel-Ange donné à Rome, dit-on, par le peintre Cornelius? C'est ce qu'il nous est impossible de comprendre.

Nous avons cru devoir exprimer avec sincérité notre conviction au sujet de ces peintures; toutefois nous ne nous flattons pas d'avoir tranché définitivement la question. Le temps, qui est notre maître à tous, se chargera de ce soin.

Mais nous n'en avons pas fini avec les œuvres de Michel-Ange que possède la *National Gallery*. Nous avons vu, en septembre 1876, dans les

1. « *Il Buonarroti aveva per usanza di uccellare tutti quegli che disegnavano.* » Ce sont les propres paroles de Torrigiani, l'homme qui donnait à Michel-Ange ce terrible coup de poing qui le défigura pour la vie. Voyez tout ce passage dans la *Vie de Benvenuto Cellini*, pages 12 et 13. Il est plein d'intérêt.

salles de restauration et les magasins qui sont au rez-de-chaussée, une *Léda* dont nous avions entendu vaguement parler depuis quelques années, comme d'un ouvrage absolument détruit et sans valeur. Notre surprise et notre joie ont été grandes en trouvant, au contraire, une peinture superbe. Plus nous l'avons étudiée et contemplée, plus, malgré nos prudents efforts pour rester dans le scepticisme, l'idée s'est enracinée dans notre esprit (idée folle mais dominatrice) que nous avions devant nous la *Léda* de Fontainebleau.

Racontons au lecteur cette histoire qui a l'air d'un roman. Ce ne sont pas cependant les documents qui manquent ici. Un gros volume ne suffirait pas à réunir tous ceux que nous avons entre les mains. Nous tâcherons de choisir et d'abréger.

Tout le monde sait que Michel-Ange, à son retour de Ferrare et pendant le siége de Florence, s'était complu à peindre un tableau représentant les *Amours de Jupiter transformé en cygne et de Léda*. Ce tableau, exécuté en détrempe, selon l'affirmation de Vasari, et que Condivi appelle *un quadrone da sala* (un grand tableau de salon), était destiné au duc de Ferrare qui, une fois la tranquillité rétablie, l'envoya querir par un de ses gentilshommes. Mais ce gentilhomme malavisé parut faire peu de cas de la peinture, et l'irascible artiste le mit à la porte. Puis, avec sa générosité habituelle, il donna la *Léda* à Antonio Mini, son élève, qui avait ses sœurs à marier, en y joignant deux caisses pleines de modèles en terre et en cire et un grand nombre de cartons et de dessins. Mini porta toute cette fortune en France[1], où il mourut assez promptement et assez misérablement après avoir vendu, vers 1533 ou 1534, au roi François Ier le grand tableau qui nous occupe.

Voici donc la *Léda* à Fontainebleau. Elle s'y trouvait encore un siècle après, mais en bien triste état, car voici ce qu'en dit le livre du Père Dan, qui porte la date de 1642 :

« Un chacun sçait en quel crédit sont les ouvrages et de Sculpture et de Peinture de Michel-Ange de bonne rote. Or il y a en ce cabinet un tableau de luy, qui est une *Léda couchée;* il est vray qu'il faut dire avec regret que la malice du temps l'a presque entièrement gasté; et quoy qu'il soit ainsi, j'ay crû neantmoins pour la recommandation de ce cabinet Royal, estre obligé d'en faire icy mention. »

Passons encore un siècle, et nous trouvons un nouveau document non

1. Il est bien vraisemblable que tous les dessins de Michel-Ange qui se trouvaient chez les anciens curieux de France, comme Jabach, Delanoue, Bourdaloue, et qui ensuite ont appartenu à Crozat et à Mariette, venaient du trésor apporté par Mini.

moins important. Mariette s'exprime en ces termes dans ses notes à a vie de Condivi :

« Le tableau de la *Léda* que Michel-Ange fit pour le duc de Ferrare, fut apporté en France, c'est une chose certaine, et il demeura à Fontainebleau jusqu'au règne de Louis XIII que M. Desnoyers alors ministre d'État le détruisit par principe de conscience. On dit qu'après l'avoir fort gâté, il donna ordre de le brûler; mais l'ordre ne fut pas exécuté, et j'ai vu reparoître ce tableau il y a sept ou huit ans, il est vrai qu'il étoit si fort endommagé qu'en une infinité d'endroits il ne restoit que la toile, mais à travers de ces ruines on ne laissoit pas que de reconnoître le travail d'un grand homme, et j'avoue que je n'ai rien vu de Michel-Ange d'aussi bien peint. Il sembloit que la vue des ouvrages du Titien qu'il avait vus à Ferrare, où son tableau devoit aller, l'excitoit à prendre un meilleur ton de couleur que celui qui lui étoit propre. Quoi qu'il en soit, j'ai vu restaurer le tableau par un médiocre peintre, et il est passé en Angleterre, où il aura fait fortune. »

Mariette écrivait ceci vers 1742 [1], et il serait impossible de méconnaître la valeur de son témoignage. La compétence et la sincérité d'un pareil homme ne peuvent être mises en doute. Il a vu le tableau dans l'état de dégradation déjà constaté par le Père Dan, et sans retouches, puisque *dans une infinité d'endroits il ne restait que la toile.* Il admire, malgré cela, cette ruine imposante. Il la voit ensuite refaire à neuf, et enfin partir pour Londres. L'acte de vandalisme reproché à M. Desnoyers, le protecteur du Poussin, est probablement imaginaire, puisqu'en 1642 le tableau était encore en place, quoique bien endommagé. Son état de dégradation était tel, qu'il suffit bien à expliquer sa disparition. Mais cela est écrit; de Piles, d'Argenville et Florent Lecomte ont dit que Desnoyers l'a brûlé ou fait brûler; si Mariette n'eût pas été mieux renseigné (suivant son habitude), le fait serait officiellement constaté.

La *Léda* ne fit pas fortune en Angleterre; car nul ne parle d'elle. A quelle époque tomba-t-elle entre les mains de M. le duc de Northumberland? Nous ne le saurions dire. Mais il est certain que ce dernier la donna à la *National Gallery*, en 1838, croyons-nous, et avec un tableau du Poussin.

Mais elle ne fut pas exposée soit à cause du sujet, soit à cause du

1. L'édition de Condivi n'a paru qu'en 1746; mais les notes devaient être écrites quatre ou cinq ans auparavant, car Mariette y parle d'un dessin acquis par lui à la vente Crozat *qui vient d'avoir lieu.* La vente Crozat est de 1741.

déplorable état de la peinture. C'était par le fait une toile toute repeinte et sans valeur, et c'est bien dans ces termes que nous en avions entendu parler.

Cependant ce replâtrage pouvait couvrir quelque chose de moins médiocre. On eut quelque idée d'essayer un nettoyage, et M. Boxall, le successeur de sir Charles Eastlake, fit même commencer l'opération. Mais les premiers résultats ne furent pas satisfaisants et on s'arrêta prudemment. Enfin M. Burton, le directeur actuel, reprit la tentative qui cette fois fut menée à bonne fin et amena un résultat inespéré. Victoire due, pourquoi ne le dirions-nous pas, à la main habile et discrète qui fut chargée du travail. Une mauvaise ou inutile restauration est ce qu'il y a de pire au monde, une restauration prudente et bien conduite peut faire un bien infini. Ici il n'y avait pas à hésiter puisqu'on ne pouvait rien trouver de plus faible que ce qu'on avait sous les yeux.

Sans doute après tant d'accidents et de remaniements, la *Léda* ne peut être considérée comme étant dans un état satisfaisant, et d'après tout ce que nous avons vu plus haut, on peut bien estimer qu'une bonne moitié de l'œuvre est tombée à terre. Eh! bien l'on ne saurait croire quelle indestructible puissance ce reste a conservée!

Le tableau est peint en détrempe sur une toile sans préparation, procédé qui se rencontre assez souvent dans le xve siècle et au commencement du xvie. Il serait facile d'en citer plus d'un exemple chez Botticelli, chez Mantegna, chez Dürer... L'observation de Mariette sur la beauté du coloris est parfaitement exacte. La touche est large, ferme, vigoureuse, le contour est d'une incomparable grandeur. La femme de Tyndare est à moitié couchée à terre, le dos appuyé contre des coussins recouverts d'une draperie rouge. Elle est tournée vers la gauche dans une attitude d'abandon entier, attitude d'une hardiesse et d'une élégance extraordinaires. La tête inclinée, ornée d'un diadème d'or, se penche vers le cygne. Les yeux sont presque fermés, les cheveux sont blonds. Les deux jambes repliées pressent doucement la corps de l'oiseau divin dont les ailes s'agitent et dont le long cou se tord en lignes serpentines. La main droite est affaissée sur le genou gauche, le bras gauche pend en arrière.

Le sujet était des plus vifs et bien des artistes l'ont traité. Mais le terrible maître en s'en emparant y a ajouté volontairement des vivacités toutes particulières. En étudiant avec amour ce beau corps de femme animé par la passion, il ne craignait pas de dépasser les limites de l'art, et oubliait les enseignements qu'il avait reçus dans sa jeunesse de ce

Savonarole dont le souvenir lui était cependant si cher et qui aurait, avec tant de plaisir, fait brûler la *Léda* sur la place publique.

Nous aurions encore bien des choses à dire sur le tableau dont nous venons d'esquisser en quelques mots l'histoire, sur les cartons et les dessins que l'on en connaît, sur les estampes qu'on en a faites avec ou sans variantes... Mais il faut quitter, quoique à regret, un sujet qui nous entraînerait trop loin, il faut continuer la course que nous avons commencée. Constatons en finissant et pour éviter tout malentendu, que nous ne nous abusons pas au point d'avoir cru trouver quoi que ce soit à propos de cette peinture. Ceux qui nous l'ont montrée y croyaient comme nous et avant nous. Ils nous ont procuré une grande joie. Nous vous annonçons à notre tour la bonne nouvelle en vous disant : Venez et jugez! Mais tout l'honneur de la découverte revient aux hommes qui ont si heureusement tenté et accompli ce précieux sauvetage.

Nous nous sommes interdit de parler, pour cette fois du moins, des sculptures de toutes les époques qui abondent à Londres. Disons seulement, avant de quitter Michel-Ange, un mot d'un bas-relief circulaire en marbre qui appartient à l'Académie royale, et qui n'est pas aussi connu qu'il le mérite. Ce n'est qu'une ébauche faite, vers 1505-1506, pour Taddeo Taddei. La Vierge paraît peu réussie. La tête est petite et sans charme. Le saint Jean est à peine dégrossi. Mais l'enfant Jésus qui s'élance sur les genoux de sa mère est d'une beauté miraculeuse. Jamais le ciseau de Michel-Ange n'a mieux fait palpiter le marbre, jamais son génie n'a inventé un plus bel enfant.

Le *Tondo* dont il s'agit a appartenu à notre compatriote Wicar, qui a possédé tant de merveilles et qui a légué à la ville de Lille un admirable Musée de dessins.

XVII.

LÉONARD.

Le Christ disputant avec les Pharisiens est entré au Musée national, en 1831, sous le nom de Léonard de Vinci, et quoique depuis longues années, tous les connaisseurs, à commencer par les rédacteurs du catalogue, aient constaté que le tableau, comme tant d'autres attribués à ce maître, était réellement de Luini, le nom primitif est resté. Affaire de décorum, comme on en voit dans tous les musées. Ne vaudrait-il pas mieux dire simplement la vérité, une fois qu'elle a été unanimement reconnue, que de laisser sur le cadre et sur le livret une désignation fausse qui ne trompe personne?

[illegible] de plaisir, fait brûler la [illegible]

Nous aurions encore bien [illegible] venons d'esquisser en quel[illegible] [illegible] sans variantes... Mai[illegible] nous [illegible] trop loin, il [illegible] commencer. Constatons en finissant et p[illegible] nous ne nous abusons pas [illegible] point d'avoir cru [illegible] à propos de cette peinture. [illegible] qui [illegible] comme nous et avant nous. Ils nous ont pr[illegible] vous annonçons à notre tour la bonne [illegible] et jugez! Mais tout l'honneur de la décou[illegible] ont si heureusement tenté et accompli ce [illegible]

Nous nous sommes interdit de parler, [illegible] [illegible] s'élance sur le[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] qui a légué [illegible]

Le Christ [illegible] en 1831, sous le nom [illegible] de [illegible] années, tous les connaisseurs, à [illegible] [illegible], aient constaté que le tableau, comme t[illegible] [illegible], était réellement de Luini, le nom primiti[illegible] [illegible] comme on en voit dans tous les musées. Ne vaudrait-il [illegible] mieux dire simplement la vérité, une fois qu'elle a été unanime[illegible] [illegible], que de [illegible] cadre et sur le livret une désignat[illegible] [illegible] personne?

REYNOLDS PINX. RAJON SCULP

LORD HEATHFIELD
(National Gallery)

Luini est d'ailleurs un admirable artiste et le tableau est fort beau. Il le serait bien davantage encore s'il n'avait beaucoup souffert. Le Christ, à mi-corps et vu de face, parle en appuyant l'index de la main droite sur les doigts étendus de sa main gauche. Tout en suivant son raisonnement, les docteurs qui l'écoutent et tiennent les livres de la Loi, s'apprêtent à lui répondre. Les têtes sont nobles et de beau caractère. L'exécution paraît un peu molle, ou plutôt amollie par les altérations et les repeints.

Buchanan nous apprend (tome II page 5) que cet ouvrage, comme la *Vierge de Garvagh*, provient de la collection Aldobrandini. M. Day en avait fixé l'estimation à 3,000 guinées, et ce fut lord Northwick qui en devint acquéreur. Il tomba ensuite entre les mains du Révérend Holwell Carr, qui légua son cabinet tout entier à la *National Gallery*.

L'Académie royale, dont nous parlons plus haut à propos d'une ébauche en marbre de Michel-Ange, possède un dessin important de Léonard de Vinci. Nous ne pouvons résister au plaisir d'en parler et de le faire connaître à ceux de nos lecteurs qui n'ont pas eu l'occasion de le voir.

C'est un dessin au fusain et à la pierre noire représentant cette composition de la Vierge sur les genoux de sainte Anne que Léonard a tant aimée et que son école a répétée tant de fois et avec de nombreuses variantes. Établissons d'abord que ce dessin n'a rien à voir avec le superbe tableau inachevé du Musée du Louvre.

C'est à peu près le même sujet, mais la composition est différente, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre, en plaçant côte à côte le trait des deux ouvrages. D'ailleurs, au lieu de l'enfant Jésus jouant avec un mouton que l'on voit dans le tableau, le dessin représente l'enfant caressant le petit saint Jean et lui donnant sa bénédiction. Cette figure de saint Jean est absente dans la peinture. Enfin le dessin contient quatre figures et le tableau n'en comprend que trois. Les lignes des figures sont d'ailleurs toutes changées.

Le beau dessin de l'Académie est-il, comme on paraît le croire, le carton dont a parlé Vasari? Nous serions porté à penser que non, et voici pourquoi. Vasari parle d'un ouvrage terminé, tandis que le dessin est inachevé en plusieurs endroits : les pieds et les mains sont restés à l'état d'ébauche. D'un autre côté, Vasari décrit le petit saint Jean comme jouant avec un agneau, ce qui indiquerait une autre composition. Enfin le dessin paraît plutôt de nature à être admiré par des artistes dans un atelier que par des hommes et des femmes du peuple.

Le récit de notre historien, en laissant de côté le détail inexact que nous avons signalé (ce pourrait être l'une de ces peccadilles que l'on rencontre souvent chez lui), ferait plutôt penser à un carton colorié et de grandeur naturelle qu'au dessin dont il s'agit. Quoi qu'il en soit, c'est, comme l'ébauche de Michel-Ange, un admirable ouvrage, et sans nous mêler de ce qui ne concerne nullement un étranger, ne serait-il pas à désirer que tous deux, marbre et dessin, fussent plus facilement accessibles au public qu'ils ne le sont en ce moment?

Il est singulier que l'on ne sache pas (du moins l'*Athœneum* du 12 août 1876 le dit) qui a fait ce beau présent à l'Académie. Le dessin était déjà en Angleterre à la fin du siècle dernier, puisqu'il a été gravé par Anker Smith, de l'Académie royale, et publié en novembre 1798. Lomazzo assure que le carton de *Sainte-Anne* avait été envoyé en France, mais qu'il avait été rapporté à Milan et appartenait à Aurelio Luini. Il ajoute qu'on le copiait sans cesse (*e ne vanno attorno molti disegni*).

Le carton d'Aurelio Luini était-il le même que celui décrit par Vasari et que celui de l'Académie royale? C'est une question qui paraît difficile à résoudre. Que faut-il penser aussi de ce voyage en France? François Ier, qui aimait tant les ouvrages de Léonard, a donc laissé celui-ci retourner en Italie? Il y aurait là bien des nuages à éclaircir.

XVIII.

CORRÈGE.

Les ouvrages authentiques du Corrège sont d'une rareté extraordinaire. L'administration de la *National Gallery* doit donc s'estimer heureuse d'avoir pu profiter des circonstances qui se sont présentées et se féliciter d'en posséder trois dont deux sont de grande dimension. Le troisième est petit, et n'est pas moins beau que les deux grands.

Commençons par l'*Éducation de l'Amour*. Mercure assis, coiffé du pétase et portant les talaires, apprend à lire à l'Amour, qui est debout près de lui et étudie sa leçon avec grande attention.

Vénus ailée, tenant l'arc et ayant à ses pieds le carquois de son fils, assiste à cette scène charmante et jouit des progrès de l'enfant. Composition ingénieuse et poétique, magistralement rendue. Le tableau est encore superbe, malgré des accidents nombreux dus à tant de pérégrinations et de changements de propriétaires.

Il fut peint probablement pour le duc de Mantoue, en 1532, en même temps que la *Danaé*, la *Léda*, et l'*Io*. Acquis en 1630 par le roi Charles Ier

avec une partie de la galerie des princes de Mantoue, il vint une première fois en Angleterre, mais n'y resta pas longtemps. A la mort de Charles Ier, il fut acheté au prix de 800 livres sterling par le duc d'Albe, qui le porta en Espagne. Il s'y trouvait encore au commencement de ce siècle et tomba entre les mains du général Murat, commandant des troupes françaises à Madrid. Murat devint roi des Deux-Siciles en 1808 et emporta l'*Éducation de l'Amour* à Naples.

Enfin, après 1815, Mme Murat fit transporter le tableau à Vienne. Il y fut acquis par le marquis de Londonderry, qui le ramena à Londres et le vendit en 1834 au Musée.

L'*Ecce Homo* paraît avoir été peint assez longtemps avant l'*Éducation de l'Amour*. Il n'a pas conservé la même harmonie, mais il est plein d'expression. La figure du Christ, vue de face et les mains liées, occupe la plus grande partie du sujet. Derrière le Sauveur se voit Pilate, prononçant les paroles rapportées par l'Évangile; sur le premier plan, la Vierge évanouie est soutenue par saint Jean. Ce dernier groupe est de la plus grande beauté. Les trois figures du Christ, du soldat casqué qui se trouve à côté de lui, et de Pilate, sont moins remarquables et présentent quelque lourdeur.

Ce panneau fut peint pour le comte Prati de Parme. Il fit ensuite partie de la galerie Colonna à Rome et c'est là que le vit Raphaël Mengs qui le décrit comme étant « fort beau, d'un bon caractère de dessin, d'un empâtement singulier et d'un charmant coloris. » Nous le trouvons au catalogue de la galerie Colonna, en 1783, sous le numéro 188.

Au commencement du XIXe siècle, la famille Colonna le vendit à un Anglais, sir Simon Clarke; mais cet amateur, ne pouvant réussir à le faire sortir d'Italie, le céda au roi Murat. Mme Murat le porta à Vienne avec l'*Éducation de l'Amour* dont nous parlions tout à l'heure. Le marquis de Londonderry eut donc la bonne fortune d'acheter d'un seul coup deux tableaux du Corrège, et la *National Gallery* celle de les acquérir, en 1834, au prix de 11,500 livres sterling, soit 287,500 francs.

La *Vierge au panier* n'a qu'un pied de hauteur environ. C'est un des ouvrages les plus célèbres du Corrège et un de ceux qui ont été le plus copiés dans le XVIe siècle. Mais aucune de ces copies n'approche de l'original.

La Vierge, assise dans un paysage, au pied d'un arbre, porte sur ses genoux l'enfant Jésus qu'elle habille et qui est vu de face : il s'agite avec gaieté et vivacité. Marie étendant les deux bras tient doucement les petites mains de l'enfant, pour faire passer le vêtement qui ne recouvre encore que le haut du corps. Au second plan, à droite, saint Joseph, un rabot à

la main, travaille sur son établi. A gauche, et tout à fait au premier plan, une corbeille avec de grands ciseaux.

Le groupe de la Vierge et de l'enfant est heureusement trouvé et d'un charme extrême. La couleur est pleine de délicatesse, de douceur et de clarté.

Raphaël Mengs en fait, dans sa *Description des tableaux du palais du roi à Madrid*, un éloge qui nous semble plein de justesse : « Il y a peu d'ouvrages du Corrège; mais comme chaque production de ce grand maître nous présente toute la magie de l'art, les deux seuls qui sont dans ce palais suffisent pour nous donner une idée du talent supérieur de cet artiste. La Vierge qui met des langes à l'enfant, et saint Joseph qui est dans le fond, semblent faits en manière d'ébauche, tant la variété que l'artiste a su mettre dans les mouvements de l'enfant et de la Vierge est étonnante. On est surpris qu'une figure qui a moins de deux palmes de hauteur produise un si grand effet à une distance assez considérable, car on croirait qu'elle excède sa grandeur réelle. Cette magie ne consiste cependant pas tant dans la grande force du clair-obscur que dans les demi-teintes imperceptibles dont il s'est servi pour passer des clairs aux ombres, et dans l'art admirable avec lequel il a su employer les uns et les autres, art par lequel il a si bien rendu le relief et les formes qu'on a de la peine à croire que ses tableaux ne soient qu'une surface plane. » (Lettre de Mengs à don Antonio Ponz, pages 72 et 73; traduction française, 1786.)

La *Vierge au panier* fut donnée par le roi d'Espagne Charles IV à Godoï prince de la Paix. Au temps de l'invasion française elle passa en diverses mains. Elle fut portée en Angleterre en 1813 par les soins de Buchanan, qui la mit en vente, mais sans succès, au prix de 2,000 guinées (52,000 francs). Vers 1820 on l'apporta à Paris, et M. Lapeyrière en devint acquéreur pour la somme de 24,000 francs. Malheureusement elle resta peu d'années en France. La célèbre collection Lapeyrière fut dispersée dans le courant de 1825 et le précieux petit panneau atteignit en vente publique un prix qui parut tout à fait extraordinaire à cette époque et qui a été depuis bien dépassé! 80,000 francs, c'est la moitié de ce qu'on donne aujourd'hui pour une tête de Greuze bien réussie.

Combien la *Vierge* du Corrège se vendrait-elle maintenant? Qui sait? Moins que la tête de Greuze peut-être.

REISET.

(*La suite prochainement.*)

LA CONSERVATION

DU

PALAIS DES TUILERIES

ous ceux qui trouvent que les changements de la politique et du goût ont jonché notre sol de trop de ruines applaudiront à la résolution prise par la commission du palais des Tuileries de le conserver debout. Ceux enfin qui aiment mieux voir consolider que restaurer, et restaurer que refaire, la féliciteront d'avoir conseillé de toucher le moins possible au vieux monument, une des œuvres les plus remarquables de la Renaissance.

On ne l'aperçoit guère à distance, il est vrai, écrasée sous les fastueuses superfétations du XVIIe siècle, mais elle existe cependant pour qui veut l'étudier de près. Il a reçu, en effet, bien des additions, subi bien des transformations ce palais que Philibert de l'Orme avait projeté si vaste, qu'il commença en 1564, et dont il n'exécuta pas même un des côtés avant que de mourir en 1570. Son plan enceignait un vaste rectangle dont la surface, qui ne devait être guère moins grande que celle du Carrousel, était elle-même subdivisée par d'autres constructions en cinq cours, une grande, centrale, flanquée de chaque côté de deux petites, en outre de deux manéges.

De tout cet ensemble Philibert de l'Orme n'édifia que la partie centrale du bâtiment en façade sur le jardin, lequel se compose du massif formant avant-corps, supportant un dôme, et de deux ailes latérales que longe un portique sur le jardin.

Les deux gravures ci-jointes montrent quelle était dans l'origine la conception de l'architecte de Catherine de Médicis[1].

Si le dôme qui recouvrait la partie centrale n'a point été représenté par Jacques Androuët du Cerceau, dans *Les plus excellents Bâtiments de France*, nous le trouvons dans l'*Architecture françoise* gravée par Jean Marot, ainsi que dans plusieurs estampes d'Israël Sylvestre.

Après la mort de Philibert de l'Orme, Jean Bullant poursuivit son œuvre en construisant le pavillon en saillie qui flanque l'aile qui descend vers la Seine, qui était achevée en 1572, et il commença celui qui lui correspond du côté de la rue Saint-Honoré. On s'aperçoit du changement d'architecte par la différence du dessin des colonnes ioniques de l'ordre du rez-de-chaussée. Celles dont Philibert de l'Orme était si fier à juste titre, car il avait eu le mérite de faire concourir à leur décoration la nécessité où il était de les construire par assises, sont munies d'anneaux saillants, « ornements pour cacher les commissures », tandis que celles de Jean Bullant sont tout d'une venue et très-galbées.

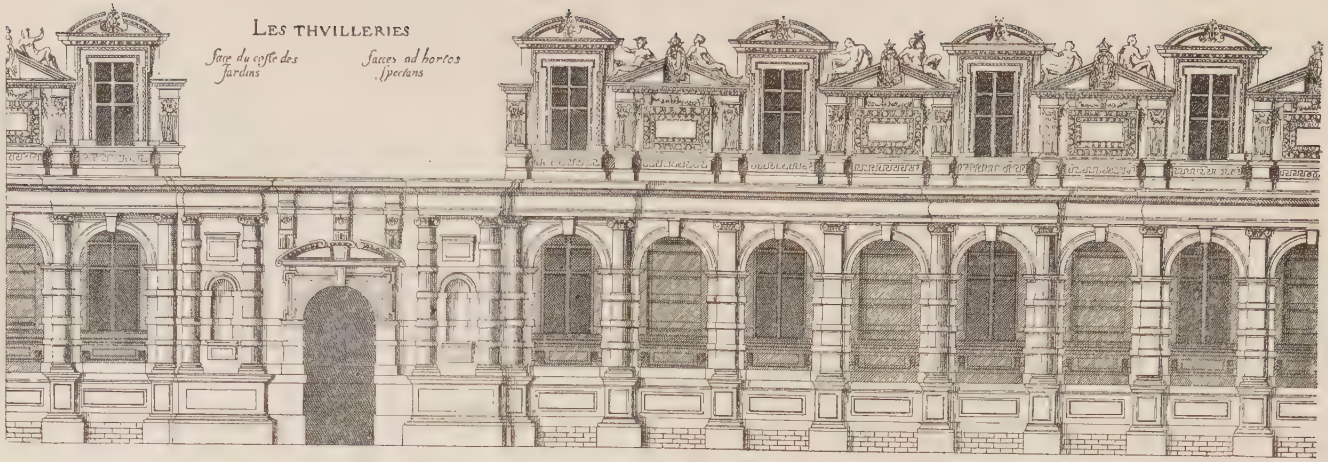
Les pavillons de Jean Bullant ne sont qu'une partie de ceux que Philibert de l'Orme avait projetés pour servir de massifs d'angle à son palais. Ils se composaient de deux pavillons semblables à celui qui seul fut bâti, séparés par un corps de logis en retraite. Les colonnes isolées qui les décorent y étaient remplacées par de simples pilastres, de façon à opposer les surfaces calmes de l'un aux saillies de l'autre, évitant ainsi la monotonie dans l'unité. La variété dans le jeu des saillies est encore augmentée par l'inégalité des entre-colonnements, plus larges aux places où les fenêtres sont percées que devant les trumeaux où de simples niches sont creusées. L'ordre corinthien du premier étage supportait un attique interrompu par des fenêtres formant lucarnes.

Ce sont les constructions du créateur des Tuileries et de son successeur immédiat, interrompues lorsque Catherine de Médicis abandonna

1. Nous avons emprunté les deux gravures qui accompagnent ces lignes et que nous publions réduites, aux surprenants fac-simile des planches des *Plus excellents Bâtiments de France* par Jacques Androuët du Cerceau, publiés par la librairie A. Lévy.

M. Faure Dujarric, architecte, a consacré de nombreuses années à cette œuvre scrupuleuse où il fallait un talent doublé de patience ; mais grâce à lui tous ceux qui veulent étudier l'histoire de l'ancienne architecture française peuvent posséder aujourd'hui l'équivalent exact de l'œuvre du vieux maître de la Renaissance, parvenue aujourd'hui à des prix inabordables.

Ce qu'étaient en 1576 le Louvre, les Tuileries, Vincennes, Madrid, Saint-Germain, la Muette, etc., pour ne citer que les châteaux de Paris ou des environs se retrouve dans les planches, parfois pittoresques et animées de personnages, que M. Faure Dujarric a reproduites trait pour trait d'après les estampes de Jacques Androuët du Cerceau.



LES TUILERIES DE PHILIBERT DE L'ORME, D'APRÈS ANDROUET DU CERCEAU.

l'entreprise des Tuileries pour celle de l'hôtel de Soissons, puis modifiées sous Louis XIV, dont les murs sont seuls restés debout. Aussi n'a-t-on point à s'occuper des grandes bâtisses dues, croit-on, à Henri IV et à Baptiste Androuët du Cerceau; l'une réunissait le palais de Catherine de Médicis avec le pavillon de Flore; l'autre, achevée en 1624 par J. Lemercier, le faisait communiquer avec le pavillon de Marsan. Ces bâtiments, qui jadis étaient en retraite sur les pavillons de Jean Bullant, avaient été avancés dans leur alignement sous Louis XIV, tant on avait l'amour des grandes surfaces uniformes; image de la société officielle, tout aplatie devant un maître. Un grand ordre monotone, de pilastres corinthiens, montait du sol jusqu'à leur corniche. Cela est aujourd'hui démoli et peu regrettable.

Les gravures du XVIe et du XVIIe siècle nous montrent que l'œuvre de Philibert de l'Orme et de Jean Bullant n'est point parvenue jusqu'à nous dans l'état où ces artistes l'avaient laissée.

En 1664, Levau et Dorbay remanièrent profondément tant la façade du côté du jardin que celle du côté de la cour qui la reproduit, avec quelques différences et plus de simplicité.

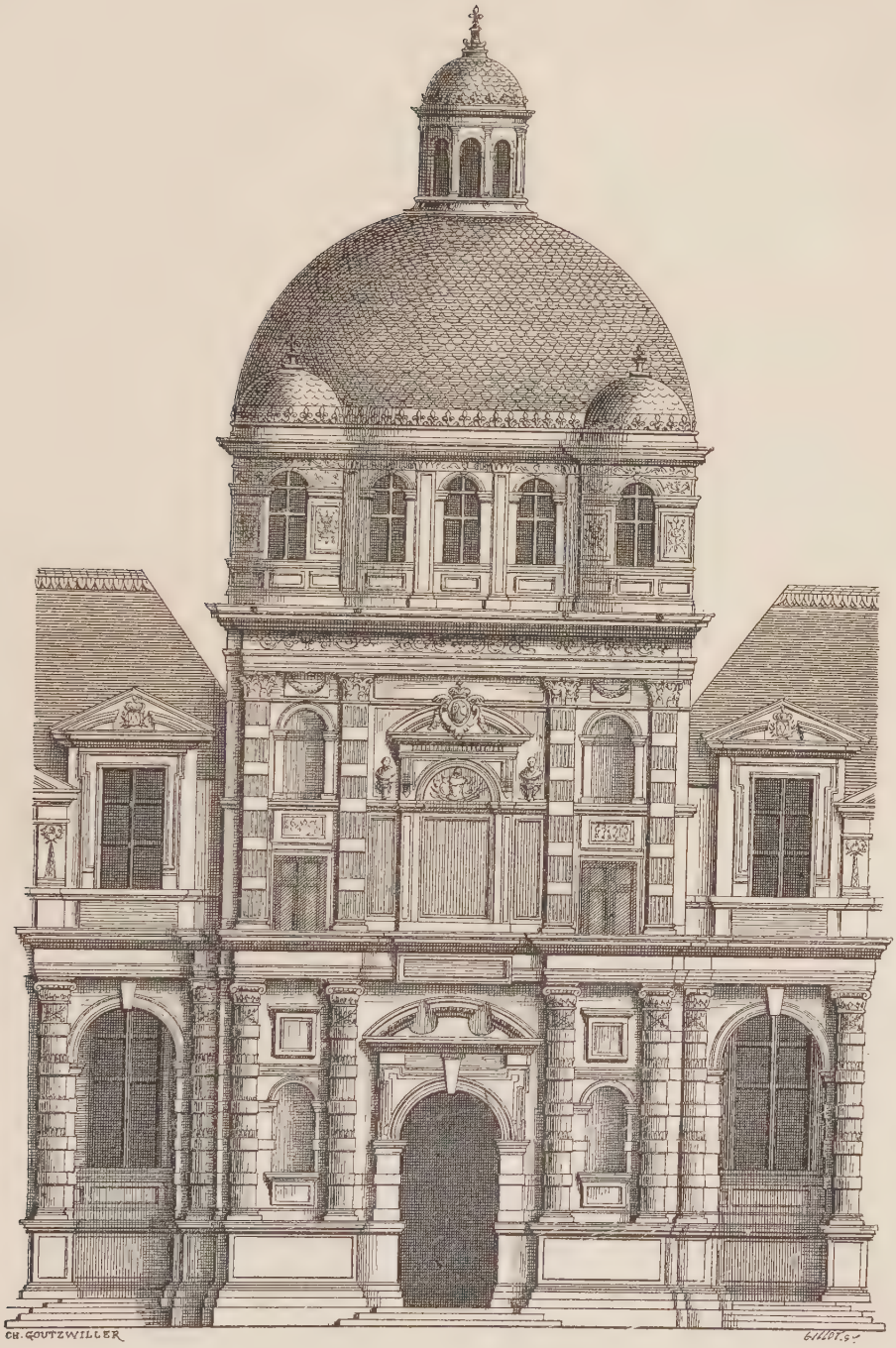
Les attiques si mouvementés par les lucarnes qui les interrompent furent remplacés par d'autres, ou ornés de caissons ou creusés de fausses mezzanines que surmonte une balustrade qui étend sur toute la longueur des façades son inflexible niveau. Où l'on avait accusé un toit, l'on substitua l'apparence d'une terrasse. Des niches furent changées de niveau, et les emblèmes du grand roi remplacèrent ceux de la moderne Arthémise.

Mais les changements les plus radicaux furent infligés au pavillon central. Celui-ci, du côté du jardin, ne s'élevait au premier étage qu'en arrière de la terrasse qui régnait au-dessus du portique du rez-de-chaussée entre les deux avant-corps d'angle.

Levau et Dorbay élevèrent un nouveau mur de face de façon à supprimer la terrasse, non-seulement devant le pavillon qui portait la coupole centrale, mais encore devant chacune des travées latérales, et à l'ordre unique de Philibert de l'Orme en superposèrent un second, de telle sorte que le dôme que l'on a connu couvrait de ses quatre surfaces cylindriques cinq travées au lieu des trois de l'origine. Remaniement, d'ailleurs, exécuté avec beaucoup d'habileté.

Plus tard, sous Louis-Philippe, et plus tard encore sous le second Empire, on supprima ce qui restait des deux terrasses, et l'ancien mur du fond reçut l'enjolivement d'un pilastre corinthien en venant s'élever à l'aplomb de l'entablement de la galerie.

La Commission des Tuileries demande que l'on rétablisse les terrasses



DOME CENTRAL DES TUILERIES, D'APRÈS JEAN MAROT.

qui donnaient tant de mouvement à la façade du côté du jardin, mais, en même temps, elle recule devant le rétablissement du reste de ce que Philibert de l'Orme avait exécuté ou projeté.

Nous concevons qu'on laisse dans la forme où elle se trouve la façade sur la cour du Carrousel, puisque de ce côté il n'y avait point de terrasses. Mais, puisqu'on doit remanier celle sur le jardin, il nous semble singulier que, détruisant un mur, moderne il est vrai, on ne le remplace pas par ce qu'aurait imaginé le créateur de l'œuvre originale, et cela par la crainte que, la sculpture jouant un grand rôle dans la décoration ancienne, nos artistes ne puissent plus retrouver les anciennes formes.

Par Dedalus! leur ancêtre, que leur a-t-on fait faire si ce n'est des pastiches, sur les façades du Louvre lui-même, et ailleurs, de tous les temps et de tous les arts?

L'objection au rétablissement du dôme ancien, motivée par le voisinage écrasant des deux pavillons de Flore et de Marsan, est plus sérieuse. Mais ces deux pavillons n'étant plus reliés aux Tuileries restaurées, et restant séparés d'elles par des plantations de grands arbres qui, augmentant l'isolement et rompant les lignes de l'architecture, serviraient comme d'échelle pour agrandir les proportions du palais, qu'elles encadreraient, il est permis de croire qu'on réduirait considérablement la valeur de cette objection. D'ailleurs si l'on examine les élévations et les vues perspectives de Jean Marot, il semble que les doubles pavillons d'angle projetés n'étaient pas loin d'avoir l'ampleur de ceux qu'on vient de réédifier avec de si vastes proportions.

Nous ne verrions pas non plus avec peine rétablir le couronnement à lucarnes de Jean Bullant en place de l'attique à balustrades de Levau et Dorbay, sauf à respecter ailleurs les détails d'ornementation que l'époque de Louis XIV a substitués à ceux du temps des derniers Valois.

On sait, enfin, que la Commission demandant l'isolement absolu des Tuileries, il serait nécessaire de clore les extrémités des deux pavillons par des façades latérales qui ne pourraient guère être autre chose que la reproduction de celles de Jean Bullant.

Il nous semble que le palais ainsi réduit, et ramené aux dimensions ainsi qu'à ses formes primitives, bien encadré de verdure, acquerrait un charme et une délicatesse qu'on est bien loin de lui soupçonner aujourd'hui. On rétablirait ainsi au milieu de Paris une œuvre des plus exquises et des plus ignorées de la Renaissance française.

ALFRED DARCEL.

ANDRÉ DEL SARTE[1]

(TROISIÈME ARTICLE.)

IV.

On a lu l'acte d'accusation dressé contre André del Sarte par son élève Vasari. Bien que le témoignage soit unique et qu'il ne se présente appuyé d'aucune preuve, il vaut la peine d'être discuté. Lorsque Vasari parle des Vénitiens et des Lombards, qu'il a si mal connus, ses allégations sont plus ou moins suspectes; elles ont une présomption de vraisemblance quand elles mettent en cause les Florentins de son temps, ceux qu'il a vus vivre et mourir. Il était venu d'Arezzo à Florence à douze ou treize ans, en 1524, et bientôt après Michel-Ange l'avait envoyé chez André del Sarte. Il rencontra dans

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 465, et t. XV, p. 38.

l'atelier de son maître des élèves plus anciens, qui n'aimaient pas Lucrezia del Fede, et il put apprendre d'eux bien des secrets ou bien des contes. Parmi ces élèves, parvenus au rang de collaborateurs et même de rivaux, il en est un surtout qui a dû mettre Vasari au courant des aventures d'André. C'est Jacopo da Pontormo : il était de la promotion de 1512, il avait vu la maison changer d'allures lorsque Lucrezia y entra, et il savait beaucoup d'histoires, sans parler de celles qu'il inventait. Vasari les a répétées, sans intention malicieuse, et rien n'égale la sérénité avec laquelle il donne à entendre qu'André del Sarte était peut-être le contraire d'un honnête homme.

Sur la première faute reprochée à André par son historiographe, nous ne nous arrêterons pas longtemps. Le peintre a quitté la France en promettant de revenir : il n'a pas reparu, il a manqué à sa parole. Le reproche semble exact. Ne peut-on pas dire cependant qu'on a connu des crimes plus noirs? Il est absolument naturel qu'un Florentin éprouve le besoin de revoir Florence, sa femme, ses amis, son jardin, et qu'il ait le désir d'achever le chef-d'œuvre commencé. André était un peu exilé à Paris ou à Saint-Germain : il ne pouvait confier ses peines ni à Léonard de Vinci, mourant aux environs d'Amboise, ni à son élève Andrea Sguazzella, qui l'avait quitté pour aller travailler aux décorations du château de Semblançay. Il se sent pris de nostalgie, il demande un congé, et, pour l'obtenir plus aisément, il promet un prompt retour. Arrivé chez lui, il retrouve les joies de la maison connue, il oublie ses engagements. C'est dans l'ordre, sinon dans les habitudes courtoises. S'imagine-t-on qu'il soit si facile de quitter Florence? Et d'ailleurs, si André del Sarte n'est pas revenu à Paris, ce n'est point à l'Italie qu'il appartient de se plaindre. A ce manquement à la parole donnée, elle a gagné des merveilles.

L'autre reproche est plus grave. Accepter l'argent du roi, s'engager à acheter pour lui des sculptures et des tableaux et dissiper en dépenses folles la somme qu'on a reçue, c'est un procédé peu avouable et qui a même un nom malsonnant dans toutes les législations criminelles. L'abus de confiance n'est pas une peccadille. Sur la moralité du fait, tout le monde sera d'accord avec Vasari. Mais encore faudrait-il savoir si l'aventure s'est passée telle qu'il la raconte, s'il est bien vrai que François Ier ait fait ouvrir un crédit à André del Sarte, dans quel but des fonds lui ont été confiés et surtout s'il en a touché le montant. Véritablement tous ces points sont obscurs. Aucune trace de ce payement conditionnel n'a encore été trouvée parmi les écritures des scribes de la cour. Il y a d'ailleurs des mirages dans la comptabilité royale, et il faut y regarder

d'assez près pour ne pas prendre le change[1]. L'aventure d'André del Sarte reste enveloppée d'une ombre dont il est juste de lui laisser le bénéfice. L'escroquerie doit être prouvée : elle ne l'est pas.

Généralement un honnête homme qui a dans son escarcelle de l'argent mal acquis n'est pas sans éprouver un certain trouble. Il a une crainte vague des sergents ou quelque chose qui ressemble à des remords. André del Sarte, de retour à Florence, conserve une tranquillité parfaite : le roi, qui avait des émissaires en Italie, ne réclame pas ; il oublie qu'on l'a trompé : André n'est inquiété ni par les sbires, ni par sa conscience. Celui qui s'est rendu coupable de quelque indélicatesse voit d'ordinaire décroître le nombre ou du moins la qualité de ses amis. André del Sarte conserve toutes ses relations ; il est chargé de travaux superbes ; sa clientèle religieuse ou princière lui reste fidèle, il est admis dans des confréries qui ne sont point accoutumées de se recruter parmi les malhonnêtes gens. Ajoutons une autre présomption tirée du caractère de l'artiste. André n'est nullement de ceux qui font profession de s'approprier l'argent des autres ; loin de là, il semble, en affaires, avoir été des plus candides : il est au premier rang parmi les peintres qui ont réussi à être toujours mal payés. Toute sa vie proteste contre l'accusation dont on a voulu charger sa mémoire. Nous n'affirmons rien, parce que, dans le domaine de l'histoire, une certitude implique l'existence d'un document ; mais comme Vasari n'a pas même à invoquer un commencement de preuve, nous croyons que ses allégations ne sauraient être acceptées qu'avec la plus grande réserve. Et combien nos défiances seraient légitimes si la question pouvait être résolue par des raisons de sentiment ! L'œuvre d'art n'a-t-elle pas une moralité et une vertu ? Si la *Charité* est sortie de la main et de l'esprit d'un homme qui a volé quelques livres tournois au roi de France, si les fresques du Scalzo et tant d'autres créations émues ont été rêvées et réalisées par un fripon vulgaire, il ne

1. Je fais ici allusion à un accident singulier de la biographie du poëte Victor Brodeau. François Ier paraît avoir connu la théorie du mandat fictif. Dans des lettres adressées aux « gens de ses comptes », le 17 février 1528, on lit ce qui suit : « Quoiqu'en faisant ordonnancer à maistre Victor Brodeau, secrétaire de la Royne de Navarre, la somme de 205 l. t., nous ayons fait mension que la dicte somme estoit pour convertir en l'achapt et provisions de certains tableaux, portraiz et autres menus ouvraiges que nous luy avions commandé achapter audict pays de Flandres, toutefoiz la vérité estoit et est que ladicte somme fust par nous ordonnée audict Brodeau pour délivrer à certain personnaige en icelluy pays de Flandres, dont lors ne voullions que l'on eust aucune cognoissance, et encore à présent ne voullons que son nom soit autrement congneu. » Et le roi ordonne en conséquence « que l'on n'ait point à faire rendre compte audict Brodeau de ladicte somme ».

nous est plus possible de croire à l'honnêteté du génie et nous n'avons plus le droit d'aimer la peinture.

Vasari est particulièrement inadmissible lorsqu'il prétend qu'à son retour à Florence, c'est-à-dire au printemps ou dans l'été de 1519, André del Sarte commença par se livrer au plaisir et s'abstint de travailler « *darsi piacere e non lavorare* ». On comprend difficilement qu'un pareil peintre ait pu rester inactif. Et, en effet, on le voit, dès le lendemain de son arrivée, courant au Scalzo, examinant les fresques de son continuateur Francia Bigio, gourmandant les religieux impatients qui, sans l'attendre, ont fait poursuivre le travail, et remontant victorieux sur son frêle échafaudage. Nous savons, par des papiers authentiques, que, vers la fin de 1519, André était à l'œuvre. Le 19 août 1520, il avait terminé deux des *Vertus*, qui, comme on l'a justement remarqué, ne peuvent être que la *Foi* et la *Charité*. Il n'échappera pas au lecteur que ce dernier sujet est celui-là même qui, pendant le séjour de l'artiste en France, avait occupé et consolé sa pensée. On verra, par ce qui va suivre, qu'il sut renouveler le motif et le traiter tout autrement. On verra aussi que, de la fin de 1519 à 1526, André consacra à l'achèvement des peintures du Scalzo le meilleur de son talent, de son loisir et de ses forces.

Prit-il quelques plaisirs avec ses amis retrouvés? Assurément. Ces braves maîtres de la palette et du ciseau avaient des moments de gaieté. André del Sarte était, depuis longtemps, affilié à la compagnie du *Paiuolo*. Le vocable n'est point héroïque ; car le *paiuolo*, c'est le « chaudron ». Combien la vie change et combien elle reste la même ! Dans tous les siècles, les artistes ont aimé à donner à leurs confréries des noms bizarres. On sait comment s'appelle le dîner fameux qui réunit tous les mois les anciens élèves de l'École de Rome. André del Sarte a pu, sans se compromettre, faire partie de la société du *Paiuolo*. Il s'y trouvait en bonne compagnie ; car cette société, c'était, ainsi que Vasari le reconnaît, *una brigata di galantuomini*. On y rencontrait Aristotile da San Gallo, les peintres Francia Bigio et Puligo, l'orfévre Robetta, le sculpteur Rustici, des musiciens et des lettrés. Aux soupers grandioses qui groupaient ces bons compagnons autour d'une table épique, chacun apportait son plat, et, les choses inédites étant naturellement préférées, les imaginations se donnaient carrière, afin d'étonner les convives par un mets imprévu et de structure singulière. Vasari abonde, sur ce point, en détails qui le charment, et qu'il faut abréger. Qu'il suffise de savoir que les plats qui réussissaient le mieux étaient de véritables monuments. A l'un des repas de 1519, André del Sarte apporta un temple octogone,

semblable au baptistère de San Giovanni, mais exhaussé sur des colonnes. Cette architecture avait, du moins, un mérite : elle était bonne à manger. Entassement un peu hasardeux de victuailles diverses, le temple

LA FOI.

(Fresque du cloître du Scalzo.)

inventé par André serait peut-être discuté aujourd'hui par les successeurs de Caresme ; il eut du succès cependant, et, trente ans après, lorsque Vasari écrivait son livre, Florence y pensait encore.

Mais les membres de la société du *Paiuolo* n'étaient pas pour se contenter des joies vulgaires d'un souper. Le repas achevé, on chantait, on

disait des vers, on s'abandonnait à toutes les ivresses du beau langage toscan. L'historien d'André del Sarte, Luigi Biadi, prétend que le peintre était poëte et qu'il lut à ses camarades du *Paiuolo* une traduction de la *Batrachomyomachie*. Il en donne même le texte. C'est un poëme héroï-comique, divisé en six chants, et composé de huitains très-proprement rimés. La lecture de cette plaisanterie, un peu longue peut-être, paraît avoir occupé six soirées. Ces stances ont positivement été faites pour la compagnie des *Paiuoli*, dont le nom revient çà et là comme pour réveiller l'attention des auditeurs. A la fin du poëme, l'auteur déclare qu'il aurait été fort empêché d'accomplir son œuvre, s'il n'avait reçu quelque secours de *messer* Ottaviano de Médicis. Ottaviano a été le patron d'André del Sarte; mais il n'est nullement certain que le récit du combat des rats et des grenouilles soit dû au talent poétique du peintre dont nous racontons la vie. L'assertion de Biadi présente même toutes sortes d'invraisemblances. Comment André, sorti des écoles à sept ans, a-t-il pu mettre en vers une fable dont l'allure facile révèle un amateur des plus lettrés ou un rimeur de profession? Comment cette aptitude, que les contemporains ne lui ont point connue, a-t-elle pu rester ignorée jusqu'en 1829, époque à laquelle Biadi a jugé à propos de le sacrer poëte? Ici encore, le doute sera le commencement de la prudence.

Vasari nous apprend, dans sa biographie de Rustici, qu'André del Sarte était membre d'une autre société de gens de belle humeur, la *Compagnia della Cazzuola*, c'est-à-dire de la *Truelle*. La société avait été créée en 1512 et elle dura près d'un quart de siècle, le personnel s'étant renouvelé par des élections successives. A l'origine, cette compagnie, placée sous le patronage de Saint-André, se réunissait dans un vaste local qui devait avoir, pour des artistes florentins, un caractère vénérable. C'était là qu'on avait fondu les portes de bronze du baptistère de San Giovanni. Mais les ombres d'Andrea Pisano et de Ghiberti ne venaient point troubler les agapes de ces gais compagnons. Vasari cite un peu au hasard, je veux dire sans se préoccuper de l'ordre historique, quelques-uns des membres de la *Cazzuola*. On y voit figurer bien des noms illustres. Au temps d'André del Sarte, la société comptait, — avec beaucoup de musiciens, de lettrés et de beaux esprits, — le sculpteur Rustici, qui paraît avoir aimé ces libres académies du plaisir, et des peintres dignes d'une certaine estime, comme Bugiardini et Granacci, qui fut l'ami de Michel-Ange. Ces gens sérieux avaient leurs délires. Ici, il ne s'agissait pas, comme aux soupers du *Paiuolo*, d'apporter un mets d'une construction surprenante et folle; il fallait se vêtir d'une façon

bizarre, et il n'est pas besoin de dire que le caprice florentin inventa parfois d'étranges travestissements. Comme l'armoirie parlante de la compagnie était une truelle, tous les affiliés arrivèrent un jour costumés en maçons. Les repas étaient accompagnés ou suivis de véritables *entremets* à l'imitation de ceux dont on trouve la description dans les historiens du xve siècle. On organisait des espèces de tableaux vivants, des spectacles machinés de la manière la plus ingénieuse. André del Sarte ne fut pas le dernier à se signaler dans l'arrangement de ces féeries. Aidé de Sansovino et de Rustici, il représenta la fable de Tantale, supplicié dans les enfers, et entouré de personnages allégoriques. La fête se compliquait de changements à vue, de toiles simulant des jardins enchantés, d'illuminations et de feux d'artifice. Vasari, trop enfant pour être invité, n'a pas vu ces choses merveilleuses, mais il en parle avec une admiration qui ressemble à un regret. Parfois les membres de la *Cazzuola* jouaient la comédie : ils récitèrent la *Mandragore* de Machiavel, la *Calandra* du cardinal Bibbiena et d'autres galanteries édifiantes. Les femmes restaient au logis, et, ces soirs-là, on pouvait tout dire.

André del Sarte assistait à ces après-dînées un peu folles, et il y prenait sans doute un plaisir extrême. S'il eut le remords si léger, c'est peut-être qu'il était innocent. Ce criminel, qui avait, dit-on, emporté l'argent de François Ier et qui ne songeait pas à le rendre, vivait en paix avec sa conscience, il poussait la noirceur jusqu'à s'amuser! Il travaillait aussi, et beaucoup; il multipliait les chefs-d'œuvre. Nous avons dit qu'en 1520 il avait peint au Scalzo deux des figures symboliques qui se tiennent debout au montant des portes. Ces figures sont évidemment la *Foi* et la *Charité*, puisque la *Justice* avait été achevée en 1515 et que l'*Espérance* date de 1523. Grâce aux documents conservés aux archives de Florence, on peut suivre pas à pas André del Sarte dans sa grande œuvre du Scalzo. On le voit peindre successivement la *Fille d'Hérodiade* (1522), la *Décollation de saint Jean*, l'*Ange annonçant à Zacharie la naissance du saint* (1523), l'*Espérance*, qui lui fut payée le 22 août de la même année, la *Visitation*, terminée en novembre 1524, et enfin la *Naissance de saint Jean-Baptiste* (24 juin 1526). C'est alors qu'il s'arrêta. L'œuvre était finie. Le cloître du Scalzo avait reçu une décoration qui serait immortelle si la main de l'homme pouvait fixer aux murailles fragiles autre chose que des spectacles d'un moment.

Sans vouloir diminuer la valeur des fresques de l'Annunziata et de celles que le maître devait peindre plus tard, la justice oblige à dire que la décoration du Scalzo, — une décoration sans couleur, — doit rester au premier rang parmi les créations d'André del Sarte. Il la pour-

suivit avec amour, sans cesser d'y songer pendant les entr'actes qui en ralentirent l'exécution complète, reprenant son rêve au moment où il l'avait interrompu, et retrouvant toujours une inspiration aussi intense et aussi doucement chaleureuse. Ne soyons donc pas surpris que l'œuvre ait gardé une forte unité. Bien que ces grisailles se maintiennent dans une gamme assez restreinte, elles ne sont pas monotones. Les ombres bistrées, les noirs un peu roux, les blancs réchauffés de teintes blondes composent une harmonie, tranquille sans doute et fondue, mais où ne manquent ni la variété ni l'accent. Dès l'abord, et quand on s'est rendu compte des dévastations et des lacunes qui, au siècle dernier, attristaient déjà Mariette, on est saisi par l'aspect auguste et charmant des quatre Vertus dont les pilastres des portes sont si magnifiquement décorés. Dans la figure de la Foi, qui est si persuasive et si persuadée, on reconnaît le portrait de Lucrezia, André ayant ici joué avec le nom de del Fede. Les autres Vertus, qui, malheureusement, ne sont pas intactes, ne paraissent pas moins belles. Avec les trois enfants qui caractérisent sa fonction sacrée, la *Charité* forme un groupe sculptural. Et toutes ces figures ont en effet la grandeur sereine, la silhouette décisive et le relief, mais sans viser au trompe l'œil et sans présenter cette qualité grossière que certains modernes ont trop cherchée et qui fait l'illusion et la joie des badauds.

Les compositions qui se développent sur les murailles ressemblent moins encore à des sculptures. Elles ont plutôt le charme adouci de tentures dont le temps aurait rongé les couleurs, elles sont comme de grands cartons lavés de gris délicats, de blancs rompus et de teintes d'encre de Chine. L'invention y est abondante et facile; le spectacle remue, mais sans tumulte, et il se complique de paysages pleins d'intimité, qui montrent bien qu'André del Sarte avait le sentiment des choses rustiques. Les figures qui se meuvent dans ces tableaux ont toute la saveur florentine avec une sorte de grâce naturelle. Une des compositions d'André est particulièrement célèbre : c'est le *Baptême du Christ*, qu'on a souvent reproduit et dont nous avons à l'École des Beaux-Arts une copie incomplète, un morceau choisi. C'est l'œuvre entière du Scalzo qu'il aurait fallu copier, car cette décoration, qui fait tant d'honneur à l'art du XVIe siècle, est déjà ruinée en partie et il est certain qu'elle périra. Les estampes que Théodore Cruger en a données en 1618 sont honorables peut-être, mais le graveur de Nuremberg a mis dans son travail toute la lourdeur allemande. Il n'était pas dans le secret. Il faudrait ici un burin de velours et un outil caressant, car il y a du Léonard dans les peintures du Scalzo. C'est à propos de cette

belle histoire de saint Jean-Baptiste que Cinelli se hasarde jusqu'à assurer qu'André del Sarte a décidément dépassé Raphaël et Michel-Ange. Le propos peut sembler exagéré, mais il est significatif ; il prouve qu'il y a dans l'œuvre d'André une sorte de charme enivrant, une magie toujours agissante, une séduction irrésistible à ce point que

LE BAPTÊME DU CHRIST.

(Fresque du Scalzo.)

d'honnêtes écrivains en peuvent avoir l'esprit troublé jusqu'à perdre la notion de la justice et le sentiment de la mesure.

V.

Si assidu qu'il fût à la décoration du cloître du Scalzo, André del Sarte prenait çà et là quelques vacances. Il ne pouvait guère faire autrement. Il n'avait pas seulement pour clients des moines besogneux ou des

confréries aux finances délabrées, il comptait parmi ses patrons des personnages de conséquence, et, lorsque les Médicis réclamaient son concours, il aurait eu mauvaise grâce à le refuser. Il ne laissa pas échapper l'occasion, qui se présenta en 1521, d'exécuter un grand travail à la villa princière que l'illustre famille possédait à Poggio a Caiano, entre Pistoie et Florence. André s'y trouva associé à son ancien collaborateur Francia Bigio et à son élève Jacopo da Pontormo, et comme eux il reçut trente scudi par mois. Le magnifique Ottaviano de Médicis surveillait l'exécution des peintures, et il fut sans doute pour quelque chose dans le choix du thème à développer. André commença une grande fresque représentant un César trônant dans sa gloire et recevant en tribut une collection bigarrée d'animaux exotiques qui lui sont envoyés par les nations vaincues. Vasari disserte avec complaisance à propos de cette fresque, et il en parle d'autant plus savamment qu'il possédait le dessin en clair-obscur de la composition, dessin qu'il considérait comme *il più finito* de tous ceux qui sont sortis de la main d'André del Sarte. Il décrit la disposition de cette vaste peinture, la perspective fuyante du grand escalier orné de statues et la foule multicolore des émissaires orientaux qui présentent à l'empereur des lions, des loups-cerviers, des léopards, des chèvres indiennes et des singes. Un écrivain du siècle dernier, l'abbé Richard, ne manque pas de faire remarquer que certains détails de la fresque d'André combinaient volontairement les souvenirs du César romain avec les gloires de la maison de Médicis, et il ajoute que la girafe, mêlée à cette amusante ménagerie, est là tout exprès pour rappeler qu'un animal semblable avait été envoyé, en 1487, par un soudan d'Égypte, à Laurent le Magnifique[1].

Au moment d'exécuter cette fresque, André fit un grand nombre d'études d'animaux. On rencontre en effet dans les collections privilégiées des dessins à la sanguine qui semblent se rapporter aux préparatifs de cette vaste composition[2]. André del Sarte ne la termina pas. Il n'y a point lieu de croire ici à une lassitude ou à un caprice. L'ordre vint de plus haut. A la mort de Léon X, les travaux que les Médicis faisaient exécuter à Poggio a Caiano furent interrompus. André revint à Florence, laissant sa fresque imparfaite. Ce ne fut que longtemps après sa mort

1. *Description historique de l'Italie,* 1769, t. III, p. 118.

2. Le Louvre possède un dessin qui provient de cette série. On y voit deux études à la sanguine représentant un chien descendant les marches d'un escalier. Sur la même feuille, des croquis d'après la tête et les pattes. Au verso, le chien, dont la gentillesse paraît avoir intéressé André del Sarte, est reproduit dans des attitudes un peu différentes. Ce beau dessin est de l'exécution la plus délicate et la plus souple.

qu'elle fut terminée par Alessandro Allori, qui paraît avoir tenu à en informer la postérité. On lit en effet sur un cartel : *Anno Domini 1521 Andreas Sartivs pingebat et Anno Domini 1580 Alexander Allorivs sequebatvr.*

L'interruption de ce travail faisait à André un loisir relatif qui lui eut permis de se livrer au remords dont il était, dit-on, torturé, et de payer

LA PIETA.

(Musée de Vienne.)

la dette qu'il avait contractée envers François Ier. Pendant les premières années qui suivirent son voyage en France, Vasari nous montre le coupable constamment préoccupé de rentrer en grâce auprès du roi. Quand il pensait à sa faute, écrit l'historien, quand il se rappelait l'accueil bienveillant qu'il avait reçu à la cour, il avait des tristesses vagues, *sospirava di cuore.* Des modernes, MM. Crowe et Cavalcaselle, par exemple, croient pouvoir affirmer que le désir d'obtenir le pardon royal était devenu chez André comme une sorte d'hallucination. Cette façon de voir les choses ne nous semble pas tout à fait exacte. Sans doute

François Ier n'était point un Mécène banal, et il n'est pas impossible qu'André del Sarte ait eu, çà et là, à l'état flottant, le regret d'avoir manqué de parole à un protecteur qui l'avait bien accueilli. Mais combien son angoisse paraît avoir été modérée ! Il lui eût été facile d'envoyer au roi un tableau, un simple chef-d'œuvre, sorte de carte de visite qui aurait voulu dire : « Je ne reviens pas, Sire, mais je pense à vous. » On doit croire qu'il songea quelquefois à donner signe de vie, à se rappeler au souvenir de ceux qu'il avait si brusquement quittés. Il eut à cet égard des commencements d'intention. Mais l'histoire des tableaux qui étaient destinés à la France et qui n'arrivèrent pas à leur adresse, est singulièrement confuse, Vasari ayant à l'endroit des dates une indifférence qui ressemble à du mépris. André aurait songé d'abord à reconquérir l'estime du grand maître de France, et il aurait peint, pour le lui envoyer, un *Saint Jean-Baptiste, mezzo ignudo.* La peinture était à peine terminée, qu'Ottaviano de Médicis l'acheta. Il existe, en effet, au palais Pitti, un *Saint Jean-Baptiste,* qui pourrait bien être celui que le Grand Maître n'a jamais reçu. L'aventure paraît s'être renouvelée à propos d'un tableau — dont le sujet n'est pas déterminé — qu'André del Sarte aurait peint pour un personnage français que Vasari, embrouillé dans ses écritures, appelle « monsignore di San Biause ». On sait que ce nom défiguré désigne Jacques de Beaune, baron de Semblançay, qui fut surintendant des finances et qui, au dire de Marot, se montra « si ferme vieillard », lorsqu'il fut pendu à Montfaucon le 12 août 1527. Il est bien douteux que ce tableau ait jamais passé la frontière ; mais le renseignement demeure curieux. Il n'est pas indifférent de voir André del Sarte travailler pour le financier Semblançay. En quittant la France, il y avait laissé son élève Andrea Sguazzella, et ce dernier devint précisément le peintre du surintendant. Il passe pour avoir séjourné jusqu'en 1526 au château de Semblançay, près de Tours[1], et il revint ensuite à Paris où Benvenuto Cellini logea chez lui en 1537. Sguazzella, dont la vie mériterait d'être étudiée, avait dû conserver des relations avec son maître. Il était un lien naturel entre André del Sarte et la France.

Plus tard, vers la fin de sa courte carrière, André paraît avoir été sollicité de travailler pour François Ier. Giovanni Batista della Palla s'était chargé, dit Vasari, d'acquérir des œuvres d'art pour le roi, et il y mettait un tel zèle qu'il aurait volontiers dépouillé Florence de toutes ses richesses. Ce pourvoyeur, dont le rôle a toujours été suspect, aurait fait un bout de morale à André del Sarte, et lui aurait commandé

1. Charles Grandmaison, les *Arts en Touraine,* 1870, p. 21.

ÉTUDE POUR LA DÉPOSITION DE CROIX DU PALAIS PITTI.

(Dessin du Musée du Louvre.)

deux tableaux qu'il se faisait fort d'envoyer en France; car le bon apôtre tenait infiniment à ce que le maître reconquît les faveurs du roi. André fit d'abord une *Charité*, « *una Carita bellissima con tre putti* », choix singulier et qui semble dire qu'un haut personnage avait fait demander à Giovanni della Palla une réplique ou une imitation du chef-d'œuvre de la collection royale. En même temps, André peignit un *Sacrifice d'Abraham*, morceau de premier ordre, dont nous dirons tout à l'heure les destinées. Par une fatalité, dont la répétition ne surprendra pas le lecteur, aucun de ces tableaux n'arriva à François Ier. André, le coupable aux repentirs incertains, se pressait peu. La nouvelle édition de la *Charité* était encore dans son atelier lors de sa mort, et elle fut vendue par sa veuve. Au temps où Vasari écrivait son livre, cette peinture était chez Niccolò Antinori, et personne aujourd'hui n'en saurait dire l'histoire. Quant au *Sacrifice d'Abraham*, il n'est pas sûr qu'il ait été livré à Giovanni-Batista della Palla; car celui-ci trouva moyen de déplaire aux Médicis et fut enfermé dans la forteresse de Pise. Cette mésaventure ayant coupé court à son commerce d'exportation, l'*Abraham* fut vendu à Filippo Strozzi. Strozzi en fit présent à Alphonse d'Avalos. Le tableau, exilé à l'île d'Ischia, revint plus tard à Florence; au XVIIe siècle, il était chez le duc de Modène, qui avait donné un Corrège en échange. On sait qu'il est aujourd'hui au musée de Dresde.

André fit peu après une réduction de ce *Sacrifice d'Abraham* pour Paolo de Terrarossa, qui, plus tard, l'envoya à Naples. Vasari semble avoir vu cette peinture de petite dimension, et il fait remarquer que, malgré sa *piccolezza*, elle n'était nullement inférieure à l'exemplaire original qui était de grand format. Tous ceux qui ont étudié le musée de Madrid, où le petit *Sacrifice d'Abraham* a trouvé un asile, à la suite de pérégrinations ignorées, savent que c'est en effet une œuvre d'un mérite éclatant[1]. Les éloges que les anciens écrivains donnent au tableau destiné à Giovanni-Batista della Palla — c'est-à-dire l'expression des physionomies, l'accent de la couleur, la beauté du pinceau — pourraient

1. L'histoire des deux *Sacrifice d'Abraham* n'a jamais été bien claire. Elle s'est compliquée d'une difficulté nouvelle lorsque Gaye a publié dans le *Carteggio* (II, p. 230) une lettre de Giovanni-Battista de Paolo Mini à Bartolomeo Valori. Cette lettre, écrite de Florence le 8 octobre 1531, c'est-à-dire après la mort d'André del Sarte, raconte qu'un des exemplaires du *Sacrifice d'Abraham* — nulle dimension n'est indiquée — vient d'être vendu au duc d'Albanie. Le correspondant de Valori ne sait trop si le tableau est parti pour la France ou si, comme quelques-uns le lui disent, il a été dirigé vers Rome. — Ajoutons qu'une ancienne copie du grand tableau de Dresde se retrouve aujourd'hui à Lyon. Elle y est arrivée en 1811 et elle provenait du stathouder. (Clément de Ris, *les Musées de province*, 1872, p. 219.)

se reproduire à propos de la répétition réduite du musée de Madrid. Vasari s'avoue très-frappé du sentiment de naturalisme avec lequel André, peignant la figure nue d'Isaac, a exprimé par des tonalités différentes les carnations hâlées par le soleil, et celles qui, protégées par le vêtement, ont conservé leur fraîcheur blonde et rosée. Scannelli, qui, un siècle après, vit le tableau dans la galerie du duc de Modène, ajoute un détail qui est probablement de son invention : il prétend que, pour rendre plus douloureuse et plus auguste l'expression du visage d'Abraham, André del Sarte se serait inspiré de la tête du *Laocoon* antique[1]. Mais tout cela nous entraîne un peu trop loin de notre propos. Nous voulions dire seulement que si, par trois fois, André a commencé des tableaux dans l'intention peu formulée de les envoyer à François Ier ou à quelque haut personnage de la cour, il n'a jamais persisté jusqu'au bout dans le dessein qu'on lui prête. Au fond, il ne paraît avoir eu, à cet égard, que des velléités d'un moment. Vraisemblablement il se sentait peu criminel, et il poussait le calme jusqu'à nous oublier.

Il était d'ailleurs plus assidu que jamais à son travail de chaque jour et il multipliait les tableaux pour les couvents et pour les églises. Vers la fin de 1523 ou au commencement de l'année suivante, comme Florence était alors sous une influence maligne qui n'était pas la peste, mais qui en avait les apparences, il jugea convenable d'aller respirer à la campagne un air meilleur. Il alla pendant quelques mois s'installer à Mugello, emmenant avec lui toute la maisonnée, sa femme, la fille qu'elle avait eue du *berretaio*, une sœur de Lucrezia et un apprenti, un *garzone*. A peine arrivé, il se mit à l'œuvre et peignit un grand tableau d'autel pour des religieuses de l'ordre des Camaldules qui habitaient le couvent de San Piero a Luco. La date de cette peinture, exécutée à Mugello, est précisée par un reçu signé de la main du maître le 11 octobre 1524. L'œuvre est bien connue des visiteurs du palais Pitti. C'est la *Déposition de croix* qui y est justement admirée et qui, bien qu'inspirée par le même motif, diffère de la *Pietà* qu'André avait peinte avant son voyage en France, et que le musée de Vienne possède aujourd'hui. Affaissé sur une pierre au centre du tableau, le cadavre du Christ est soutenu par la Vierge et par saint Jean ; à droite, deux jeunes femmes, la Madeleine et sainte Catherine, sont agenouillées, les mains jointes. Derrière ce groupe se dressent deux figures debout, saint Pierre et saint Paul. Le fond est occupé par une perspective de montagnes d'un grand caractère. Sur le premier plan, près de la pierre où l'on a assis le corps du glorieux sup-

1. *Il microcosmo della pittura*, 1657, p. 173.

plicié, on voit l'hostie et le calice. Ce détail n'était pas indispensable : le Christ mort est suffisamment éloquent. Quel symbolisme en dira jamais autant que ce cadavre ! André del Sarte a fait là, à la dévotion des religieuses de Luco, une concession que Michel-Ange aurait certainement refusée.

Le musée du Louvre possède deux dessins qui se rapportent à la *Déposition de croix*. L'un est un croquis à la sanguine, idée première de cette belle figure du Christ, dont Vasari admire avec raison les chairs tendrement pâlies et l'attitude morte. Alphonse Leroy a gravé ce dessin en fac-simile. Nous en donnons une reproduction nouvelle, en rappelant à ceux qui peuvent l'ignorer que, dans l'ensemble et dans le détail, le tableau du palais Pitti s'inspire d'une sorte de grâce douloureuse.

L'autre dessin du Louvre n'est guère moins précieux. C'est une étude à la pierre noire, d'après une jeune fille qui a posé pour la sainte Catherine. Ce type, qu'on retrouve quelquefois dans l'œuvre d'André del Sarte, présente, avec le visage bien connu de Lucrezia del Fede, un certain air de famille. Ce n'est pas elle pourtant. S'il était permis d'introduire ici une conjecture inédite, je me hasarderais jusqu'à dire que la sainte Catherine de la *Déposition de croix* est vraisemblablement la jeune sœur de Lucrezia. Elle était venue à Mugello avec la petite colonie florentine et elle a plus d'une fois posé devant son beau-frère. André a eu cette chance heureuse d'avoir dans sa maison un modèle adorable et un modèle charmant.

André del Sarte avait déjà donné bien des preuves de la souplesse de son pinceau, lorsqu'il eut l'occasion d'accomplir un tour de force. En 1524, Frédéric II, qui était marquis et qui allait devenir duc de Mantoue, passait par Florence, en allant saluer à Rome le nouveau pape Clément VII. On lui montra dans le palais des Médicis le portrait de Léon X, le merveilleux panneau où l'on voit le robuste pontife assis devant une table recouverte d'un tapis et ayant derrière lui deux cardinaux, Jules de Médicis et Louis de Rossi. Les Gonzague aimaient les choses d'art. Frédéric II fut très-frappé de ce chef-d'œuvre, si bien qu'à peine arrivé à Rome il demanda à Clément VII de lui en faire cadeau. L'indiscrétion était formidable, et pourtant le pape trouve la requête toute naturelle ; il donne le portrait au marquis, ou, du moins, il promet de le lui envoyer. Quelques jours après, Ottaviano de Médicis reçoit l'ordre d'expédier à Mantoue l'effigie qui avait été si lestement demandée et si aveuglément promise. Ottaviano s'imagine que le pape est devenu fou ; mais il n'essaye pas de lutter contre cette générosité en démence ; il est absolument convaincu qu'un Médicis ne doit pas donner le portrait de Léon X, lorsque ce portrait est

de Raphaël ; son parti est pris : il trompera Clément VII, le marquis de Mantoue, et, s'il le faut, les critiques de l'avenir. Il demande un répit

ÉTUDE POUR LA SAINTE CATHERINE DE LA DÉPOSITION DE CROIX.

(Dessin du Musée du Louvre.)

pour faire restaurer le cadre du tableau, il appelle chez lui André del Sarte, il l'enferme dans un appartement secret, et le brave peintre, qui

est persuadé, lui aussi, qu'un pareil chef-d'œuvre ne doit pas sortir de Florence, se met avec une ardeur extrême à en faire une copie.

Comment il réussit dans ce travail, on le sait. La réplique d'André del Sarte fut envoyée à Mantoue, et Frédéric enchanté y reconnut l'original qu'il avait admiré quelques mois auparavant. Tous s'y laissèrent prendre d'ailleurs, même Jules Romain, qui venait d'arriver chez le marquis et qui jouissait auprès de lui d'un grand crédit. Vasari, dont les malices sont parfois d'un vaudevilliste, raconte que Jules Romain poussa l'illusion jusqu'à reconnaître dans le faux portrait les touches de son propre pinceau, au temps où il était le collaborateur de Raphaël. La supercherie ne fut découverte que plus tard. Lors de son voyage à Mantoue, Vasari montra à Jules Romain une marque qui avait été faite sur la copie, et le peintre des Gonzague dut avouer sa méprise.

Aujourd'hui le *Léon X* d'André del Sarte est à Naples. Le catalogue du musée l'attribuait encore à Raphaël en 1841, et je ne suis pas assuré que, depuis lors, l'erreur ait été rectifiée. Mais pourquoi revenir aujourd'hui sur la vieille dispute qui, vers 1840, mit aux prises les critiques italiens? Naples prétendait qu'Ottaviano de Médicis s'était embrouillé dans ses patriotiques escamotages, et qu'à la suite de diverses aventures, l'original trônait au musée Bourbon, la copie d'André étant restée au palais Pitti. Vous imaginez bien que Florence a défendu son Raphaël. On ferait un gros volume en réimprimant ce qui a été écrit à ce propos[1]. Qu'il suffise de dire que les connaisseurs désintéressés ont donné raison à Florence. On s'accorde aujourd'hui à reconnaître que, si fidèle qu'elle soit, la copie d'André del Sarte n'est point identique au portrait original. Cette copie avait été faite très-vite, par un homme admirablement habile, mais qui n'était pas de l'école de Raphaël. L'œuvre d'André est fort belle; elle donne, vue d'un peu loin, l'illusion que peut produire la peinture authentique, et on comprend que Frédéric de Gonzague ait pu prendre le change; toutefois, quand on l'examine de près, on constate un modelé beaucoup moins serré, une écriture plus expéditive et plus libre. La discussion soulevée par les Napolitains était infiniment honorable pour André del Sarte; mais elle aboutissait à des résultats extrêmes. Nier l'authenticité du *Léon X* de Pitti, c'était porter à Raphaël un coup terrible, car dans le domaine du portrait, c'est son chef-d'œuvre.

Lorsque André del Sarte consentit à copier cette peinture fameuse, il fit acte de complaisance envers Ottaviano de Médicis : il s'associa

1. Voir notamment Hector de Garriod : *De la légitimité du portrait de Léon X attaquée dans le XIIIe vol. du musée Bourbon.* Florence, 1842.

gaiement à un complot qui avait pour but de conserver à Florence un de ses plus précieux trésors. Mais le pastiche ne fut qu'un accident dans sa vie. C'est sa propre pensée qu'André aimait à exprimer, et c'est là qu'était sa force. Il le fit bien voir lorsque, revenant à l'Annunziata longtemps abandonnée, il peignit, non plus dans l'atrium qui sert de

ÉTUDE POUR LE SAINT JOSEPH DE LA MADONE DU SAC.

(Dessin du Musée du Louvre)

vestibule, mais dans le grand cloître situé à gauche de l'église, sa fresque incomparable, la *Madonna del Sacco*. André del Sarte a pris soin de dater cette peinture : ANN. DOM. M.D.XXV. Elle occupe, au-dessus d'une porte qui donne accès près du transept, un espace cintré par le haut. C'est, en réalité, une *Sainte Famille*. La Vierge, assise et vêtue d'une robe et d'un manteau dont les larges plis retombent des deux côtés et font pyramider la figure, tient l'enfant Jésus qui joue sur les genoux maternels, ses petites jambes familièrement écartées. A gauche,

est saint Joseph également assis, vu de profil, un bras appuyé sur un énorme sac et les yeux fixés sur un livre ouvert qu'il soutient d'une main. Vasari a consacré à cette fresque quelques mots qui n'ont rien d'exagéré : il en vante le dessin, la coloration, le vivant relief, et il ajoute que l'œuvre n'a pas besoin de louanges ; car elle parle assez haut pour se faire reconnaître *stupenda e rarissima*.

Elle est admirable, en effet. Peut-être Raphaël aurait-il groupé autrement les figures et mieux enroulé les courbes harmonieuses ; Michel-Ange, assurément, eût été plus mystérieux et plus sculptural ; mais ni l'un ni l'autre n'auraient mis dans cette peinture une grâce plus exquise, une tendresse plus convaincue. On craint d'abuser des mots, on cherche vainement à exprimer l'intensité de la séduction subie; il faut cependant, au risque d'être banal et froid, dire que l'œuvre est adorable. Pour les choses qui vous prennent par le cœur, rien ne vaudra jamais les expressions empruntées au dictionnaire de l'amour. Irrésistible domination de l'art et de l'âme! On s'arrête devant la *Madonna del Sacco*, on est conquis et l'on ne songe même pas à se demander si la composition est sans défaut. André del Sarte n'est pas le plus grand des peintres; mais il est certainement un des maîtres privilégiés dont les œuvres exercent cette fascination entraînante qui paralyse chez le spectateur jusqu'aux velléités de la critique. Il a le despotisme du charme. C'est pour cela sans doute qu'on l'a surnommé *senza errori*. Il a pu faire des fautes. Qu'importe? On ne les voit pas.

La fresque du grand cloître de l'Annunziata est, par un surcroît de bonheur, très-douce dans le jeu de ses colorations modérées. Peintre de tableaux, André del Sarte n'est pas toujours un harmoniste impeccable; ici, nous avons l'accord dans une variété qui peut suffire, même aux délicats. Aperçue de loin, la fresque donne à l'œil l'impression d'une belle note d'un gris un peu roux, ou, pour mieux dire, doré. Il y a cependant des carnations jeunes et fleuries; le vêtement de saint Joseph est d'un lilas pourpré; la Vierge s'habille de verts bleuâtres et de roses; il y a des jaunes ou plutôt des tons écrus dans les architectures sur lesquelles s'enlèvent les personnages; mais toutes ces couleurs sont éteintes, passées, assagies. L'ensemble garde une grande douceur unie et presque veloutée. Expression, dessin, coloris, beauté sereine du pinceau, tout ce qu'on aime se combine et s'additionne dans cette œuvre qui reste, pour la mémoire charmée, comme une vision immortelle.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)

PROMENADES AU LOUVRE

REMARQUES SUR LE GESTE DANS QUELQUES TABLEAUX[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE)

Entre autres peintres, à cause du rôle régulateur et doctrinal qu'on lui accorde dans l'art français, Poussin m'arrête tantôt par d'heureuses vues mimiques, tantôt par des erreurs ou des banalités. Ses Sabines me fournissent nouvelle matière à critiquer. La vieille, aux pieds de Romulus, n'a pas un geste assez grand, assez désespéré pour désigner sa fille qu'emporte un soldat, un geste qui veuille retenir, se cramponner. Quant à l'homme qui s'enfuit en courant, les bras levés, j'y reviens, parce que là aussi il s'agit de deux mouvements successifs, mal analysés et fondus à tort en un seul. L'homme a commencé par lever ses bras en signe d'invocation au ciel ou de renoncement à toute opposition, mais dès qu'il s'est mis à courir, il a dû les baisser. On peut marcher en levant les bras au-dessus de sa tête, mais on ne peut courir. Le peintre eût vu bientôt son modèle tomber par terre, s'il lui avait pris fantaisie de vérifier sur nature les bons principes de la statique. Je crois aussi que dans le célèbre *Déluge*, l'homme qui tend sa main vers son enfant n'est pas solidement arc-bouté. Un bras cherchant réellement

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 19 et 172.

à se cramponner ne ferait pas un angle pareil à celui du bras de cet homme, car il ne se retiendrait que bien faiblement. Dans une telle position on se procure l'illusion qu'on se retient ou qu'on se retiendrait fermement, mais par le fait le crampon est peu solide. Tout au plus pourrait-on tendre une fleur dans cette attitude qui ne permet pas l'allongement nécessaire pour aller recueillir l'enfant qui est très-éloigné, qui ne permet ni l'allongement ni l'effort qu'il faudrait pour soulever et ramener le poids. L'homme serait infiniment mieux accroché, s'il attachait sa main non en arrière mais en avant du mur rocheux, et, pliant son bras sous sa poitrine, le foulait de tout son corps; violente contraction, attitude ramassée, grâce à laquelle il ne serait pas entraîné ensuite par le poids qu'il doit ramener à lui. On pouvait être plus exact et plus énergique dans le mouvement sans côtoyer le ridicule par trop naïf de Girodet.

Les aveugles de Poussin sont incontestablement sa meilleure conception mimique. Leur hâte, le tâtonnement de leurs bras, leurs têtes relevées, tout a de la vie et de la justesse. Peut-être auraient-ils pu être plus finement étudiés. Le peintre n'a pas mis en scène d'assez *anciens* aveugles; les siens paraissent un peu neufs. Ils ne se servent pas assez de l'ouïe. L'impatience du second d'entre eux se conçoit, mais il tâtonne trop. On dirait qu'il a peur de lâcher l'autre plus encore que de n'avoir pas son tour. L'oreille devrait le rassurer. Les aveugles vivent et se guident, autant en écoutant qu'en touchant. Ceux-ci eussent été plus émouvants, plus originaux, plus vrais, si l'un d'eux eût montré l'espoir, l'anxiété et la tension de l'ouïe. Une faute est qu'ils ont les yeux fermés; bien rare est l'aveugle qui n'a pas les yeux ouverts quoique éteints. Et le second, devrait-il être déjà à genoux? Je ne le crois pas. Quelle que soit la foi de l'aveugle, il faut que, plus encore que saint Thomas, il touche. Celui-ci s'est agenouillé bien loin d'avance, et il marche presque sur les genoux. C'est plus de ferveur, c'est moins de vérité. L'un des deux pouvait conserver quelque doute et attendre que son camarade eût crié : J'y vois! pour se précipiter à son tour aux pieds du Christ. Le tableau y eût gagné en intérêt, en variété, en imprévu et en pathétique. L'aveugle, puisqu'il se conduit par le toucher, est un type de *gesticulation*. A ce titre les peintres pourraient faire des trouvailles en l'étudiant plus souvent.

Des yeux aux pleurs, la transition est naturelle. Rubens a-t-il eu raison de représenter les pleurs sous la forme d'une énorme perle qui coule le long des joues de Bellone? Poussin a-t-il pris un meilleur moyen, dans son *Massacre des Innocents*, en montrant des gens qui se couvrent les yeux ou le nez avec leurs mains? La main placée sur le nez

donne à penser qu'ils cherchent à éviter une mauvaise odeur. Posée sur les yeux, l'expédient est un peu grossier et rivalise avec l'ingéniosité qui, pour représenter sans laisser la moindre incertitude un homme qui écoute, lui mettrait la main à l'oreille en guise de cornet acoustique. Et justement à propos d'écouteurs, d'auditeurs de discours, Poussin et Lesueur les représentent volontiers, au contraire, se tenant le menton avec la main, ce qui est un signe de réflexion intense. Darwin se demande parfois quelle est la raison de tel ou tel geste, en vertu de quoi

D'APRÈS LE JÉSUS CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES, DE POUSSIN.

il en est venu à exprimer tel ou tel état de l'esprit, et avoue qu'on n'a point toujours de réponse à la question. Pourquoi se gratte-t-on l'oreille, par exemple, lorsqu'on est embarrassé? Pourquoi réfléchit-on mieux en se tenant le menton avec la main? L'explication qu'on peut en trouver reste fort vague. Sous l'effort de la méditation se serrent d'ordinaire la bouche et les dents, soustraites dès lors aux sensations qui les animent dans l'état habituel d'expansion. En appliquant la main au menton on reproduit artificiellement cette contraction, et par retour on aide à la méditation, à la concentration de l'esprit sur le discours qu'il entend ou tout autre sujet qui l'occupe.

Puisque Lesueur est sur le tapis, j'ajouterai qu'il a bien affecté le geste du refus dans son *Saint Bruno refusant l'archevêché de Reggio* (n° 542).

C'est du théâtre, c'est même presque de la comédie. Il n'est pas besoin de tant étendre les mains et de se détourner si largement pour témoigner son humilité et refuser une fonction. Il n'en faudrait guère plus pour indiquer le dégoût, même l'horreur. Des yeux baissés, un léger sourire, la tête penchée à demi seulement, la main levée mais point très-haut, ni très-loin du corps; un geste, une attitude modérés enfin, eussent mieux exprimé la modestie du saint et avec plus de force.

Je parlais des pleurs tout à l'heure; auparavant j'avais parlé de la douleur. Le *Marcus Sextus* de Guérin et la *Mère abandonnée* (n° 345) de Mlle Mayer, l'élève de Prud'hon, sont de bons exemples d'accablement douloureux. Personnages immobiles, bras pendants, poignets croisés comme s'ils étaient moralement liés, abandon de l'espérance, de l'action, membres qui n'ont plus rien à faire après un si grand coup! Le sentiment et le geste sont absolus. Le chagrin, la désolation ou le souci comporte de légères variantes de ces attitudes; par exemple, lorsqu'on peut s'adresser des reproches, lorsqu'on proteste contre le malheur dont on est frappé, et qu'on se redressera, trouvant un remède, une réparation. Alors l'une des mains serre le poignet de l'autre. La nuance dans le sentiment est très-marquée. Accablé, l'instinct même d'agir ne semblait plus subsister. Ici, au contraire, cette main, qui serre l'autre, *agit*, elle indique surtout que l'action va reprendre son empire sur l'être.

Des gestes justes et simples ne sont pas toujours heureux en peinture; Guérin le prouve dans son *Andromaque et Pyrrhus* (n° 280). Rien de plus simple et de plus juste que la façon dont Oreste désigne le camp des Grecs, derrière lui. Il renverse la main, le pouce étendu en arrière. Rien de plus lourd et balourd, de plus mesquin, de moins *sensible* au spectateur. Il faut dire aussi que le pouce est tant soit peu moins *indicateur* que l'index. Mais voilà une nouvelle curiosité mimique à ajouter aux autres, que jamais on ne se serve du pouce pour indiquer *en avant*, tandis qu'on peut l'employer pour indiquer *derrière soi* ou sur le côté. C'est simplement affaire de commodité de mouvement, l'index ne manœuvrant pas facilement.

Je me serais attendu à trouver parmi les trois mille tableaux du Louvre beaucoup de gestes variés de tendresse, d'amour, de galanterie, et j'ai été trompé. Il y a une grande pauvreté en ce chapitre. Seulement j'y ai rencontré un rapprochement philosophique qui est profondément saisissant.

La galanterie triviale et grotesque met la main sur l'épaule de la personne aimée ou désirée. C'est la prise de possession. L'*Intérieur rustique* de Bega (n° 13) et un *Intérieur de cabaret* de Téniers

(n° 519) nous placent devant les yeux d'horribles drilles faisant ainsi la cour à d'affreuses créatures, au milieu des pots de bière. Dans le grandiose *Massacre de Scio* de Delacroix, les jeunes grecques expirantes posent la main sur l'épaule de leurs époux égorgés, unies, attachées à eux au sein de la mort. Je ne sais rien de plus pathétique, de plus sublimement beau et naïf! Et voilà la nature confondant en une *manifestation expressive* analogue ce qu'il y a de plus grossier et de

D'APRÈS L'INTÉRIEUR DE CABARET, DE TÉNIERS.

plus vil avec ce qu'il y a de plus élevé, de plus solennel, de plus émouvant!

Et cet admirable geste enfantin de la toute jeune femme qui tient son pied en mourant! Delacroix avait-il vu quelque chose de pareil? Je le croirais. Cela ne se réfléchit pas, ne se calcule pas; l'invention de la nature épuise tous les possibles, elle a trop de ressources pour ne pas surpasser la nôtre. La Méduse décapitée par Persée, de Benvennto Cellini, tient aussi son pied; dans ses dernières convulsions, elle l'a saisi. Peut-être est-ce un hasard de composition, un expédient pour que le

corps de la Méduse ne déborde pas le piédestal. Peut-être l'Italien avait-il vu, de son côté, le fait sur nature.

Quant au reste des scènes amoureuses, je n'ai à noter que le joli mouvement galant d'une des femmes dans l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau. Là-bas, au milieu, vers le fond, comme elle passe vivement et gaiement le bras sous celui de son compagnon, comme elle s'empare de lui et l'entraîne bien !

L'amour maternel ne donne pas non plus grand régal. Les Italiens.

D'APRÈS LE MASSACRE DE SCIO, D'EUGÈNE DELACROIX.

qui ont beaucoup peint la mère divine, manièrent sa pose et ses mains. Il est trop clair qu'il s'agit d'exposer le *Santo Bambino* à la piété des fidèles. J'excepte la jeune mère de Solari qui donne avec soin, avec naturel, le sein à son enfant. Ricard, le peintre, qui copiait la *Sainte Famille* de Giorgione, dans le temps, avait remarqué ou prétendait que le pied de l'enfant, assis sur les genoux de la Vierge, devait se relever et non se baisser ; il le corrigeait en copiant et soutenait que le tableau avait dû être retouché pour présenter cette faute de geste. Il avait au

moins raison pour ce pied à relever, car le mouvement en est très-fréquent chez les enfants.

Le seul Rembrandt possède au Louvre, le sentiment de la tendresse maternelle simple et vraie. Il a une mère qui caresse la joue de son

D'APRÈS L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE, DE WATTEAU.

enfant. Aucun des Italiens n'a songé à ce trait vulgaire. Leurs Vierges paraissent trop souvent préoccupées de faire exécuter des tours de force à l'enfant Jésus, qu'elles portent par un seul pied.

Les malades pourraient prêter aux peintres des attitudes curieuses et significatives. Quelques artistes s'y sont intéressés. La femme hydropique de Gérard Dow est cependant insignifiante, malgré quelque pré-

tention à émouvoir. Brekelencamp a mieux réussi sa consultation (n° 46 de la galerie Lacaze). La malade veut être guérie. Une décision très-carrée éclate dans son attitude. Elle est singulièrement attentive, donne avec conviction son pouls à tâter. « Je veux à la fin savoir à quoi m'en tenir », dit-elle au médecin, qui n'est point sans un certain côté guilleret ou charlatanesque.

Avant de terminer par les exagérés, je ne m'arrêterai plus qu'à la *Judith* d'Horace Vernet. Le peintre a dû penser qu'il avait un trait de génie en faisant retrousser sa manche à la formidable Juive. Songer à ne point salir sa toilette, dans un moment aussi dramatique, comme c'est bien féminin ! Il est dommage que ce soit également le geste d'un boucher et d'un boxeur. Et puis, si féminine que Judith ait pu se montrer dans la première partie de sa tâche patriotique, elle devenait cruellement masculine à la fin, et il semble qu'elle devait surtout être pressée de terminer son affaire, et qu'elle pouvait compter trouver chez elle des vêtements de rechange, dans le cas où elle se serait tachée en coupant le cou à Holopherne. Mais si le geste n'est fait que pour se donner plus d'aisance à jouer du sabre, et c'est la première et dominante impression qu'il produit, on sifflerait une tragédienne qui l'emploierait au théâtre. Plus terrible à coup sûr eût été de montrer la hâte haletante, qui fait battre le cœur, qui fait craindre d'échouer, et qui trouble le cerveau, tellement que l'on échoue à demi, que des mouvements précipités compromettent l'entreprise. Judith s'est peut-être embarrassé le pied dans quelques tapis et en égorgeant l'Assyrien est venue avec horreur rouler sur lui !... La réalité, si jamais cette légende en a eu, n'a point montré ce calme, cet ordre, cette disposition si certaine, ce but qu'on est si assuré d'atteindre.

En chemin, je m'aperçois que Greuze ne m'a rien donné ; qui n'aurait pensé que ses scènes sentimentales seraient une large moisson sur ce champ des gestes. Des bras levés et tendus d'une façon théâtrale, mélodramatique, sans accent de pénétration, telle est sa part. Diderot paraît avoir puisé dans les compositions de Greuze son importante idée de grouper les scènes au théâtre de manière qu'un peintre en pût toujours faire un tableau d'expression ou de mœurs. Mais Diderot était plein d'imagination et voyait certainement au delà de Greuze, auquel il prêtait ses propres richesses. En revanche je prendrai un léger temps de repos en compagnie d'une petite servante de Chardin chargée de vivres et qui s'appuie si naturellement un instant sans quitter son fardeau...

Je n'ai plus à parler que des exagérés. David est en tête, avec son *Serment des Horaces*, composition bien niaisement enflée. David est le

coryphée des jambes écartées, des postures de maîtres d'armes. Cette toile absurde n'a pas l'excuse d'un lourd fantastique que Fuessli pouvait invoquer pour ses sorcières de Macbeth étendant leurs trois bras droits et leurs trois index crochus. Les Horaces de David peuvent aller, comiquement, de pair, encore n'en ont-ils pas le maniérisme étrange, avec le *Martyre de saint Christophe* de Lionello Spada (n° 408) où le bourreau a l'air de danser et où la victime et le bourreau ont l'air de vouloir se mordre. Mais David est confondant. Eh quoi! les trois bras en bâtons, les six jambes en ciseaux, les têtes, les yeux, les nez, alignés! rien que des parallèles! Aucune différence de tempérament et d'allure entre ces trois guerriers, dont l'un était pourtant, l'histoire nous l'apprend, d'une nature assez particulière. David s'en serait tiré autrement s'il avait étudié l'histoire romaine primitive à travers la vie et les combats des sauvages, à travers les figures des vases grecs et étrusques de l'ancienne époque, ainsi qu'on l'essaie aujourd'hui. La Madeleine et le Christ de Bronzino rentrent à leur tour dans les groupes étranges où l'on pourrait classer aussi bon nombre de figures de Rubens. Mais si le Christ de Bronzino se tortille et danse de la façon la plus inattendue, sa Madeleine si tourmentée et si maniérée est pleine d'adoration, de passion, d'élan et de beauté. C'est même une des plus belles figures que la peinture ait créées et je l'ai réservée pour la fin, comme le pôle opposé de l'esprit et du naturel déployés par les Flamands et les Hollandais.

DURANTY.

LES ARTISTES CONTEMPORAINS

DIAZ

Il est des noms d'artistes qui, à peine prononcés, éveillent dans l'esprit des images et font entrevoir, comme en une vision soudaine, des magnificences de couleur. Le nom de Diaz est un de ceux-là. Ces quatre lettres sonores ont un pouvoir magique. A peine ont-elles retenti, et voilà qu'elles évoquent des dessous de bois que l'automne a faits rouges, des troncs argentés s'enlevant en clair sur l'ombre épaisse de la forêt, des percées mystérieuses où s'épanouissent de blanches nudités, des chemins verts dans lesquels passent des bohémiennes ou des odalisques drapées d'étoffes qui chatoient sous la lumière. — Comme tous les maîtres, Diaz se reconnaît au premier coup d'œil : son signe particulier est le rayon de soleil qui traverse son œuvre.

I.

C'est par l'étude de cette brillante personnalité que je fais aujourd'hui mes débuts dans la *Gazette des Beaux-Arts*, non sans une inquiétude

que l'on comprendra, inquiétude d'autant plus réelle qu'il m'est impossible de passer en revue les tableaux du célèbre paysagiste. Je me perdrais dans cette galerie si longue et je fatiguerais mes lecteurs. Il me faut esquisser une vue d'ensemble.

Narcisse-Virgile Diaz de la Pena naquit le 20 août 1807, à Bordeaux. C'est à la politique que la France doit cette gloire. — Thomas Diaz de la Pena, bourgeois de Salamanque, chassé d'Espagne par Joseph Bonaparte, contre lequel il avait conspiré, vint avec son épouse se réfugier à Bordeaux. Ne se sentant pas suffisamment en sécurité sur le sol français, il passa en Angleterre, abandonnant sa femme, qui venait de mettre un fils au monde. Peu de temps après il mourait. Mme Diaz, privée de ressources, vint à Paris, où elle essaya de vivre en donnant des leçons d'espagnol et d'italien, mais le malheur s'acharnait sur cette famille. A peine âgé de dix ans, Diaz, le futur peintre, se trouvait seul, sans père ni mère, livré au hasard dans la grande ville. Un pasteur protestant qui habitait Bellevue le recueillit. Pendant le temps que dura cette hospitalité, l'orphelin fut victime d'un accident terrible : un jour, il fut piqué à la jambe par une mouche ; le mal jugé sans importance fut soigné sans sollicitude ; peu à peu l'enfant l'envenima avec ses ongles ; la gangrène s'étant déclarée, deux amputations successives furent ordonnées, et l'infortuné Diaz sortit de l'hôpital à jamais mutilé et condamné pour la vie à se servir de cette jambe de bois que dans sa bonne humeur il appelait plus tard gaiement *son pilon !*

A quinze ans, celui qui devait être le poëte des grands bois baignés d'ombre et des cimes noyées de lumière dut songer à gagner le pain quotidien. Il fut placé chez un fabricant de porcelaines nommé Cabanel, non en qualité de peintre apprenti, comme on l'a dit souvent, mais bien comme simple garçon de magasin. Il allait, commissionnaire boiteux, faire les courses dont le chargeait son patron, dévorant sans doute les révoltes de cette fierté espagnole qu'il parvenait à dompter, mais qu'il ne put jamais arracher de son cœur. Au milieu de ses occupations serviles, il essaya un jour d'imiter ce qu'il voyait faire autour de lui : il prit un pinceau et coloria des fleurs sur un fragment de porcelaine. Était-ce un caprice d'enfant, un amusement d'une heure, ou bien le premier et inconscient éveil d'un talent qui devait se révéler bien plus tard, nous ne saurions le dire ; toujours est-il que ces essais furent remarqués par le maître de l'établissement, et que le jeune Diaz passa du magasin dans l'atelier. Il y resta de longues années, satisfait tout d'abord de sa situation qui, quoique bien modeste encore, s'était, du moins, sensiblement améliorée. Un pas immense avait été franchi en

effet; d'employé subalterne il était devenu artisan, sinon artiste. Dans cette fabrique de porcelaines peintes, il fit la connaissance de Jules Dupré, de Cabat, de Raffet. Cette réunion fortuite de ces quatre jeunes hommes marqués d'avance par le destin pour un grand avenir, dut être féconde pour l'art. Ils se firent part de leur mutuel dégoût de cette production anonyme et vulgaire; ils mirent en commun leurs impatiences, leurs aspirations secrètes, leurs vagues espérances d'un temps meilleur; c'est dans ce commerce quotidien de l'atelier qu'ils se sentirent artistes et comme tourmentés du désir de tendre plus haut. Les temps, du reste, étaient propices; l'heure sonnait des généreux enthousiasmes; la forte génération de 1830, en pleine séve, allait commencer à fleurir. Avec son imagination ardente, son tempérament de feu, son caractère exalté, Diaz devait s'émouvoir du grand mouvement intellectuel qui, cependant, passait alors si haut au-dessus de sa tête. Dans sa sphère modeste d'artisan à la journée, il en ressentit le contre-coup; il résolut d'affirmer sa petite indépendance. Un jour, délaissant les types connus et les modèles consacrés, il s'imagina de décorer un vase selon son goût et de donner carrière à sa fantaisie. C'était son coup d'État. Le patron, exaspéré, lui enjoignit de rentrer dans l'ordre. Le jeune émancipé répondit par un refus et renonçant pour toujours à l'enluminure des compotiers, des assiettes et des vases, il se jeta dans l'art libre.

Mais la liberté c'était pour lui la misère. — Qu'allait-il devenir? il se trouvait sans protections et sans ressources. La terrible question se posait de nouveau : Comment vivre? et cette fois ce n'était pas un enfant sans exigences qui devait la résoudre, mais bien un homme qui avait la conscience de sa dignité. Le passage de l'obscurité complète aux premières lueurs de la célébrité est pénible d'ordinaire pour un artiste, mais pour Diaz il dura des années et fut rempli d'angoisses. L'infortuné eut à lutter non contre la pauvreté, mais contre le dénûment. Avide de s'instruire, et voyant plus distinctement chaque jour se lever devant lui son idéal, il méprisait les souffrances matérielles; vêtu de haillons, il faisait des repas de hasard. La nécessité impitoyable qui l'étreignait l'abreuva des plus dures humiliations. Parfois, le soir venu, quand il se sentait protégé par l'ombre, — je dis cela aux jeunes artistes qui désespèrent et accusent la fortune de lenteurs, — il descendait dans la rue, ouvrait les portières des voitures qui s'arrêtaient, et... tendait la main. Puis, dès que le jour brillait, oubliant ce qu'il avait fait la veille, il lançait, ailes déployées, son imagination à travers ses rêves de gloire. « J'aurai plus tard des chevaux et des voitures avec un pilon d'or comme armoiries, et ce sera mon pinceau qui me les donnera! » s'écriait-il.

Quand on a une foi aussi ardente, il n'y a pas d'obstacles qui arrêtent. Cependant il travaillait sans relâche. Un jour, il porta à Desforges, le marchand de tableaux, une composition qu'il venait de terminer, et qu'il appelait la *Descente des bohémiens*. Il réussit, espérant la vendre, à la faire exposer en vitrine. — Les jours se passaient, les acquéreurs ne se présentaient pas. Desforges, que l'impatience commençait à gagner, fit dire au peintre qu'il eût à reprendre sa toile. — « Attendez encore huit jours, répondit celui-ci, et, au bout de ce délai, mon tableau vous appartiendra, si vous voulez, et il payera les cent francs

CROQUIS A LA PLUME, PAR DIAZ.

que je vous dois pour la fourniture des couleurs. » Le marchand consentit. La Providence voulut alors que M. Paul Perrier, l'amateur si connu, passât devant l'œuvre méprisée. Au premier coup d'œil, il s'arrête. Frappé des qualités de cette peinture si riche de tons et d'une couleur si puissante, il entre dans le magasin et demande à Desforges le nom de l'auteur et le prix du tableau. Les renseignements pris, il fait venir Diaz, et lui dit : « Monsieur, j'ai vu votre composition, voulez-vous me la vendre, seulement ce n'est pas cinq cents francs, c'est quinze cents francs qu'elle vaut et que je vous donne. »

Diaz était sauvé. — Quinze cents francs, c'était pour lui la richesse, ou mieux encore, le gage d'un premier succès. L'artiste se souvint toujours, au milieu même des enivrements de la célébrité, de ce qu'avait fait M. Perrier. Il n'oublia jamais qu'il lui devait d'avoir savouré cette charmante émotion du peintre qui a trouvé son premier acheteur. Et

ce n'était pas un acquéreur ordinaire que M. Paul Perrier. Il est bien aisé, assurément, lorsqu'on a une grande fortune, de se rendre propriétaire de beaux tableaux signés de maîtres ou de peintres connus. A défaut de connaissances particulières, on commissionne un expert, et, l'affaire faite, on admire de confiance; mais celui qui parmi les ignorés où les débutants cherche le talent formé et inconnu encore, qui, l'ayant découvert, le met en lumière, et lui prête l'appui de son autorité, celui-là n'est-il pas digne de la considération et de la reconnaissance des artistes? Pour moi, dans ces pages consacrées à Diaz, je crois devoir rendre hommage au mérite de cet amateur éclairé.

II.

La *Descente des bohémiens,* que la *Gazette* a fait graver et qui appartient aujourd'hui à Mme Ernest André, est restée un des chefs-d'œuvre de Diaz. — Mais le peintre ne se maintint pas sans défaillances, sur les hauteurs qu'il avait franchies presque d'un seul coup d'ailes. Pendant quelque temps, il se débat contre l'indifférence : ses toiles exposées aux Salons sont à peine remarquées du public ; sans se décourager il lutte avec acharnement. Tour à tour il essaye tous les genres et se consume en efforts infructueux. Au lieu de se frayer une voie large et de s'y avancer résolûment, il s'égare dans des sentiers sans issue, qui l'obligent à revenir sur ses pas. Mais à force de chercher dans l'ombre, il finit par apercevoir des lumières, et ces lumières se nomment le Corrège, Prud'hon, Delacroix. Alors il voit devant lui, il avance; et voilà que le soleil se lève sur son œuvre. Diaz est illuminé. Son imagination exaltée lui montre les Orientales du romantisme, son tempérament d'artiste amoureux de la nature le mène à la forêt de Fontainebleau.

Oh ! la forêt de Fontainebleau, Diaz n'eut pas existé sans elle ! Comme elle a inspiré son peintre ; mais comme son peintre s'est fait poëte pour la décrire ! Il en comprend les grands effets sombres et les perspectives lointaines, la *belle horreur* des bois touffus que perce, quand le soir vient, le disque rouge du soleil. Il aime les rochers éboulés les uns sur les autres, verdis de mousse et que tache l'ombre tremblante des feuilles. Il se promène sous la hauteur des grands arbres, fou de joie, triomphant, transporté d'admiration. Cette nature qui l'entoure, elle est sienne ; dès qu'il la voit, il entre en extase ; sa sensibilité égale son enthousiasme. Au milieu de sa course errante, il s'arrête : Oh ! le beau motif ! et le voilà qui s'assied, ouvre sa boîte, et se met à peindre. Sur le premier plan s'étend une mare, à gauche un bouquet d'arbres avance

ses branches, à droite un buisson d'épines, dans le fond une bande du ciel. — Il n'y a rien là que de très-ordinaire : cela ne se *compose* pas pour un tableau. — Mais ne voyez-vous pas que nous sommes en automne, que les feuilles jaunissent sur les arbres, roussissent sur le sol, déforment les sentiers ? Quels beaux tons ! C'est un fouillis de couleurs. Comment rendre toutes ces notes ? Regardez l'ébauche de Diaz. Son pinceau court

CROQUIS DE DIAZ.

sur la toile, brosse les dessous à la diable d'une teinte uniforme, applique de ci de là les dessus et les lumières : les arbres se massent, laissent passer l'air à travers leurs rameaux écartés, la mare noirâtre et plombée reflète le ciel, les buissons entrelacent leurs épines. L'effet est *pris* avec une étonnante vigueur de coloris ; et comme le procédé est simple : nul empâtement. On voit le grenu de la toile à peine couverte sous la balayure du pinceau. — Diaz excellait à rendre ses impressions soudaines de la nature en plein air : le ciel est gris d'orage ; l'ombre gagne ce côté de la forêt. — Un dernier rayon dore encore là-bas le sommet des chênes, bientôt il va s'éteindre ; les nuages vont vite, les

pinceaux du peintre les dépassent en vitesse et parviennent à saisir le dernier rayonnement.

Les vues d'ensemble ne sont pas seules à le charmer. Souvent il s'arrête devant un chêne, un bouleau ou un hêtre isolé, et il se prend d'admiration. Ce n'est pas l'arbre entier qui le séduit, ce n'est pas la belle forme pleine de son bouquet, les lignes majestueuses des grosses ramures, c'est le tronc tantôt élancé et mince, tantôt épais et court. Ici la composition n'existe plus : on ne voit pas un coin du ciel. Souvent même la ligne du cadre s'étend où commencent les feuilles. C'est moins un paysage qu'un portrait de tronc. Mais le charme, l'attrait, la vie du tableau est dans ce rayon de soleil qui vient au milieu de l'ombre caresser l'arbre de sa lumière et comme le transfigurer. Et alors les imperceptibles méplats du bois s'accusent, l'écorce se modèle avec ses nœuds, ses gerçures, ses crevasses qui font des trous noirs, ses plantes parasites qui l'enserrent ; les lichens blancs s'argentent, les mousses vertes se dorent. C'est tout un poëme intime et charmant.

Diaz avait une affection particulière pour ses troncs : « Avez-vous vu mon dernier tronc ? » disait-il sans cesse aux visiteurs. En dépit des reproches de monotonie , il recommençait sans se lasser cette étude, trouvant avec raison que rien ne se ressemble dans la nature et qu'on peut reprendre à l'infini le même sujet, sans faire le même tableau. Ainsi que je le disais tout à l'heure, Diaz travaillait en plein air ; en quelques heures, il enlevait son esquisse ou, pour mieux dire, il préparait sa toile ; puis, rentré dans son atelier, il parachevait son œuvre, il la polissait, il adoucissait ce qui pouvait être trop brutal, pour se mettre à la portée des amateurs et du public. Je sais bien que, jusqu'à la fin de ses jours, il tint ainsi enchaîné à son chevalet le succès, la réputation et la fortune ; mais, dussé-je encourir le blâme ou soulever des clameurs, je ne puis m'empêcher de dire combien je préfère à certains tableaux jugés bons à être exposés en vitrine ou à passer sous le marteau du commissaire-priseur, nombre de ses ébauches ou de ses préparations de toiles colorées, souvent inachevées, animées toujours, palpitantes du trouble dans lequel le jetait la nature, un peu confuses peut-être, mais si émues et si vivantes.

Sous les hautes futaies du Bas-Bréau, dans la pénombre des bois sourds, Diaz rêva de faire rayonner dans sa blancheur un corps de femme. Heureusement pour nous, bien des fois il réalisa son rêve, et voilà comment naquirent au soleil ses Vénus, ses Nymphes, ses Baigneuses, toutes ses blanches créations. — Sur un fond brun clair d'un ton chaud, çà et là crevé par les bleus du ciel, apparaît au premier plan

dans sa gloire, la Beauté rayonnante. Sa pose, d'ordinaire nonchalante et abandonnée, est comme prise au hasard. Peu lui importent la correction de son attitude, la pureté de ses lignes enveloppantes; ce qu'elle veut avant tout, c'est recevoir la pleine lumière, c'est s'entourer de transparence. Le peintre a-t-il placé à côté d'elle des enfants nus, ou des

ÉTUDE D'ARBRES, A LA PLUME, PAR DIAZ.

Amours voltigeants? où sont-ils? ils se cachent dans l'ombre ou sous ses draperies tombées ; on ne les voit pas : on n'a des yeux que pour son éclat. Qui pourrait dire l'enchantement du regard devant ces chairs nacrées et lumineuses, aux blancs si savoureux et si fins, et qui, exemptes de la pâleur du lait, comme des tons mats de l'ivoire, font penser au velouté des pétales d'un camélia? Ne demandez pas à ces apparitions, des sentiments, des pensées ou même des expressions :

elles ne vivent pas. La couleur, voilà toute leur âme. Elles ne sont pas des beautés provocantes, voluptueuses comme celles de Fragonard, déshabillées comme les Grâces de Boucher ; elles ignorent la coquetterie et le sourire, amoureuses seulement des reflets blonds et des rayonnements argentins; Diaz a le secret de les évoquer, et lorsqu'elles sont devant lui, ce sont moins des corps de femmes nues qu'il peint, que des nudités féminines, aux silhouettes vagues et comme ondulantes.

Souvent épris de colorations plus vives, le peintre jette sur ces nudités des étoffes brillantes, où le rouge, le bleu, jouent mélangés à l'or. Les Nymphes deviennent des Orientales. — On a maintes fois décrit le voyage de Diaz en Orient, on a raconté ses émotions et ses joies, lors de son entrée à Bagdad. L'artiste fit lui-même justice de ces beaux récits : « Je ne suis jamais allé en Orient qu'en imagination, » écrit-il quelque part; c'est donc dans un monde de convention pure qu'il nous mène. Sa fantaisie drape à la turque les soieries chatoyantes, enroule les ceintures brodées, chiffonne autour des têtes les voiles en turbans, sème les colliers de sequins. Quelle joie de réunir ces couleurs étincelantes, de placer les uns à côté des autres ces tons violents, pour les fondre en une seule harmonie ! Quel charme dans ces têtes blondes d'enfants aux cheveux d'or s'épanouissant au milieu de ces jeunes filles brunes dont les grands yeux noirs sont baignés d'ombres! Orientales ou Bohémiennes, toutes se ressemblent, mais elles rayonnent d'un éclat magique. J'imagine que c'est à la splendeur de ses costumes que l'Orient doit d'avoir séduit Diaz : l'artiste a trouvé en eux des prétextes à ses puissantes débauches de couleur. Il ne s'est nullement préoccupé des sites du pays ou des phénomènes du climat. Il est resté au milieu de ses bois ensoleillés, il y a conduit ses fellahs et ses sultanes, et dans ses tableaux si divers et si nombreux c'est toujours la grande forêt qu'il représente.

III.

Quels sont les initiateurs de Diaz? Ai-je besoin de dire que c'est à l'école des coloristes que son talent s'est formé? Son enthousiasme pour Rembrandt, le Corrège, Murillo, Velasquez, Rubens, Prud'hon, Delacroix, ne connaissait pas de mesure : « Voilà, s'écriait-il familièrement, les clairs, les lumineux, les magiciens ; il me semble qu'ils sont mes parents. » Mais, je le dis hautement, en dépit des assertions contraires, il a su devant ces grands modèles sauvegarder son originalité. — S'il s'est inspiré d'eux, s'il s'est échauffé au rayonnement

[illegible] pas. La couleur, voilà toute leur âme. [illegible] provocantes, voluptueuses comme [illegible] habillées comme les Grâces de Boucher ; elles [illegible] le sourire, amoureuses seulement [illegible] ments argentins; Diaz [illegible] devant [illegible] ce [illegible] des corps [illegible] des [illegible]

Sou[illegible] pris de [illegible] tés des étoffes [illegible] Les Nymphes [illegible] des Orientales. [illegible] voyage [illegible] en Orient, on a raconté [illegible] de son entrée à Bagdad. [illegible] récits : « Je ne suis jamais [illegible] sème les colliers de sequins. Quelle [illegible]

magique. [illegible] doit d'avoir [illegible]

Quels sont les [illegible] l'école des coloristes que [illegible] pour Rembrandt, le Corrège, [illegible] Delacroix, ne connaissait pas de mesure [illegible] nt, les clairs, les lumineux, les [illegible] qu'ils sont mes parents. » Mais, je le dis hautement, [illegible] assertions contraires, il a su devant ces grands modèles sa[illegible] [illegible]

DIAZ PINX — DESBROSSES SCULP

LA DESCENTE DES BOHÉMIENS.

(Collection de Mme Ernest André)

de leur génie, il ne les a pas imités. Nature impressionnable à l'excès, aux sensations violentes, il entrait en extase dès que le Beau lui apparaissait, et cette apparition laissait dans son souvenir, ou plutôt dans son âme, une trace profonde. Il va au Louvre, s'arrête de longues heures en face de ses maîtres bien-aimés et revient dans son atelier

TÊTE DE FEMME, A LA SANGUINE, PAR DIAZ.

avec des éblouissements dans les yeux. Il lit les *Orientales* de Victor Hugo, il s'enflamme et se met à représenter sur la toile les types grecs ou mauresques que le poëte a chantés. Mais le maître préféré entre tous, celui qu'il vénère à l'égal d'un dieu, c'est le Corrège. Écoutez comme il en parle : « Je vais à lui, comme un papillon vole à la flamme ; on a beau l'accuser de mollesse, de relâchement dans la forme, moi, je ne vois que sa couleur et son rayonnement; discutera qui voudra sur son

dessin et sa composition, peu m'importe : il me plaît, cela me suffit ; je trouve, après tout, qu'il s'exprime aussi complétement que peuvent le faire ses plus illustres rivaux, et qu'en outre il est doué d'un charme particulier dont nul n'approche. » Cette appréciation est intéressante, mais elle me semble de nature à provoquer bien des étonnements. Qui donc a osé accuser « de mollesse et de relâchement dans la forme » le génie à qui l'on doit l'adorable *Antiope?* L'accusateur n'est-il pas un personnage imaginaire ? Je crois qu'en présentant cette défense inutile, Diaz soutenait une thèse. Il se hâtait de plaider pour des faiblesses qu'il savait bien être les siennes. Lorsqu'il absolvait le Corrège de défauts que

CROQUIS DE PAYSAGE, PAR DIAZ.

ce maître n'avait pas, il répondait à des critiques méritées faites bien souvent à lui-même.

En essayant de caractériser dans son ensemble et à grands traits l'œuvre de Diaz, je n'ai jusqu'ici voulu voir seulement que « sa couleur et son rayonnement ». Le moment est venu de parler de son dessin. Est-il permis de dire, à l'exemple de ses détracteurs, qu'il ne savait pas dessiner ? Il suffira d'avouer qu'il avait le tort de mépriser la forme. La *tache* d'un objet éclairé l'intéressait tout d'abord, le milieu d'un corps tournant et en lumière s'imposait à son étude : la recherche exacte du contour n'était pour lui qu'affaire secondaire. Combien de fois dans ses œuvres les plus blondes, les plus charmantes de couleur, un critique correct a-t-il pu signaler des imperfections évidentes, des torses courts, des bras un peu longs, des jambes que dévorait une perspective trop avide ? Lorsque le peintre élargissait le cadre de ses tableaux,

ses défauts naturels devenaient plus évidents encore, et rendaient la composition souvent lamentable. Remarque curieuse : ses qualités de couleur elles-mêmes semblaient se perdre et se noyaient dans l'œuvre agrandie. Je n'en veux pour exemple que les trop célèbres *Dernières Larmes*, exposées au Salon de 1855, et qui inspirèrent à Théophile Gautier ces lignes sévères : « Cinq femmes d'une blancheur blafarde s'élèvent dans un ciel grisâtre, symbolisant nous ne savons trop quoi, mais si exsangues, si vides, si cotonneuses qu'on en reste stupéfait. »

TÊTE DE FEMME, AU CRAYON NOIR ESTOMPÉ, PAR DIAZ.

Il me semble qu'on pourrait expliquer ces erreurs de Diaz en disant qu'il avait un talent d'instinct. Le tempérament a chez lui remplacé l'étude, et je ne crois pas que le travail eût jamais pu lui donner les qualités qui lui manquaient. Il était incapable d'enseigner. Quand on lui demandait d'analyser ses impressions, de développer ses idées sur l'art, d'énoncer un principe, il ne savait s'exprimer et devenait confus et obscur : « Je ne suis qu'un tas de cendre, répondait-il avec son accent méridional. En y fouillant longtemps, on peut trouver des miettes d'or. »

On eût dit qu'il ne se rendait pas bien compte lui-même de ce qui se passait dans son âme, quand en face de la nature son pinceau allait semant la lumière sur la toile. Même sans palette, Diaz reste coloriste :

si l'on regarde les dessins reproduits au cours de cet article, on peut se rendre compte du parti qu'il sait tirer de l'encre. En dépit du procédé, il donne l'impression du lointain et de l'étendue. Le travail pénible et sec des hachures n'est nulle part visible; son trait de plume large et *gras* multiplie les plans, creuse l'ombre, éclaire les horizons. Diaz excellait aussi à peindre les fleurs; mais, peu soucieux de la botanique, il négligeait de dessiner chaque plante avec ses nervures ou ses pétales. Dans un bouquet, il cherchait seulement les rapports des tons et des

DESSOUS DE BOIS, A LA PLUME, PAR DIAZ.

valeurs, si bien que les fleurs ne se distinguaient pas les unes des autres. Mais il fallait voir comme tout cela se mouillait et éclatait de fraîcheur!

Quand on connaît les admirations de l'artiste et les faiblesses ou même les défauts du peintre, on ne doit pas s'étonner que Diaz se soit jeté à corps perdu dans les rangs de cette école qui s'insurgeait contre l'Académie.

Aussi exalté dans ses dénigrements que dans ses enthousiasmes, il fut l'ennemi acharné de l'école rivale. Ingres, le grand prêtre de la forme, était sans cesse en butte à ses sarcasmes, à ses critiques. Il lui refusait le talent et l'imagination. « Qu'on l'enferme avec moi dans une

tour sans gravures! Ce *particulier* y restera avec sa toile vierge, incapable de rien tirer de lui-même, et j'en sortirai, moi, avec un tableau. » Ce jugement n'est qu'un cri de colère injuste : il appelle une protestation. Ingres n'avait pas besoin de gravures lorsqu'il exécutait d'après

ÉTUDE DE FEMME, AU CRAYON, PAR DIAZ.

nature ces magnifiques dessins qui sont une des gloires de l'école française; et quant à cette fécondité dont Diaz se targuait, ne lui a-t-elle pas été funeste? On lui a reproché à juste titre d'avoir éparpillé son talent : de fait, pendant les dernières années de sa vie, il l'a mis en coupe réglée, produisant des tableaux par douzaines, vendant sans cesse, ven-

dant toujours. Il faut penser que ce parvenu de l'art assouvissait ses besoins de richesse : il se vengeait de sa misère passée.

IV.

Diaz n'a été ni un grand homme, ni un grand peintre : il a été un grand artiste. Écartons le mot génie; il y aurait de la malveillance à le prononcer, puisqu'il ne peut s'appliquer ici. Nul plus que Diaz n'a aimé la nature ; il s'identifiait à elle ; il l'adorait trop pour ne pas la faire vraie, partant belle. Il est apparu à une époque où des étoiles radieuses brillaient dans le ciel artistique; leur rayonnement n'a pas diminué son éclat. Il a su se créer une place à part, et cette place il la gardera dans la postérité. Il a attaché son nom à un des aspects de la nature. Quand vient octobre, allez promener vos pas sur les hauteurs de la vallée de la Solle, ou dans les épaisseurs du Bas-Bréau, égarez-vous au milieu de cette végétation superbe et puissante, sous ces arbres séculaires, sortes d'immenses bouquets étincelant de mille couleurs, où jouent toutes les nuances, le vert foncé, le brun, le jaune d'or, le rouge vif; et, en voyant ce magnifique papillotement des tons d'automne, vous vous surprendrez à dire : Voilà un Diaz!

ROGER BALLU.

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(DEUXIÈME ARTICLE)

Le neuvième jour de juin, M. le Nonce et M. l'ambassadeur de Venise[2] sont venus voir le Cavalier. Il leur a lu en ma présence un écrit qu'il a fait au sujet du bâtiment du Louvre qui contenait, et était de la forme qui s'ensuit :

Considerazioni da farsi sopra la fabbrica, che vuol far sua Maestà.

Il rè di Francia d'oggi è un grandissimo rè, grande di cervello, grande di animo, et grande di forze; ha tempo di poter far gran cose, perchè è giovane et al presente il suo regno sta in pace. Vuol fare il suo palazzo a proportione di quello che s'è detto di sopra. Si farebbe un grand' errore, se non si facesse una grande e maestosa fabbrica; et, per mettere in opera questo suo pensiere, s'è mandato in Italia a far venire persona a posta.

In riguardo di quanto è detto sopra, si dovrebbe fare una grandissima e maestosa fabbrica.

Dall' altra parte, si deve avvertire che l'età nostra è breve. Il principe quando è risoluto di fare qualche bell' opra, massime quando è di suo gusto, la vorrebbe veder et goder presto. Il Francese per sua natura non è molto flemmatico, e la quiete della pace in Francia suol durar poco : un sito da principiar di pianta una gran fabbrica non ci è, se non si getta in terra una buona parte di Parigi,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181.
2. Alvisi Sagredo. Il fit son entrée à Paris le 11 mars 1663.

dove ci anderebbe molti milioni e molto tempo, et di questa fabbrica del Louvre, conforme l'uso, ne è fatta la maggior parte.

In riguardo di quanto s'è detto di sopra, non si dovrebbe intrapendere pensieri tanto vasti.

Con la bilancia del giudicio, si dovrebbe pesare tutte queste ragioni per poter eleggere il meno male[1].

Après avoir lu cet écrit, il a dit qu'il faisait à la façade[2] du devant du Louvre deux appartements royaux accompagnés de tout ce qu'il juge nécessaire pour la commodité et pour la magnificence ; que comme l'étage du plan terrain du Louvre n'a pas assez d'exhaussement, il ne le fait servir dans sa façade que comme si c'était le piédestal de l'ordre corinthien qu'il met au-dessus ; et que ces deux appartements royaux se joindront au vieux bâtiment qui subsistera.

Ces messieurs, ayant longtemps discouru sur cet écrit, l'ont fort approuvé et ont loué la solidité des raisons du Cavalier, et puis s'en sont allés.

Le dixième, il a travaillé à ses dessins avec grande attache. Quelqu'un de chez lui ayant apporté un morceau de terre à modeler, il m'a demandé s'il y avait un moyen d'en avoir une charretée, afin d'occuper ses gens et qu'ils ne fussent pas sans rien faire. J'ai donné ordre qu'on lui en fît venir ce qu'il en demandait. Le soir, sur les six heures, j'ai fait venir le carrosse que le Roi a commandé pour le Cavalier, qui est un de ses carrosses de suite à six chevaux. Nous avons été jusques au Cours[3] sans qu'il ait dit un seul mot. Voyant qu'il ne parlait point à son ordinaire, je lui ai demandé s'il était malade. Il m'a dit que non, mais qu'il avait les esprits épuisés du travail de l'après-dinée. Il n'a point voulu entrer dans le Cours, mais ayant fait un tour le long de la rivière, il s'est mis à discourir agréablement à son ordinaire.

1. « Réflexions que l'on doit se faire au sujet du bâtiment que veut faire le Roi. »

« Le roi de France d'aujourd'hui est un très-grand roi, grand par l'intelligence, grand par l'esprit et grand par la puissance. Il a le temps de faire de grandes choses parce qu'il est jeune et qu'actuellement son royaume est en paix. Il veut faire son palais en rapport avec ce qui vient d'être dit. Ce serait une grande faute s'il ne faisait pas un grand et majestueux monument; et pour mettre en œuvre cette pensée, on a envoyé en Italie afin de faire venir quelqu'un exprès. »

« Eu égard à tout ceci, on devrait faire un grand et majestueux bâtiment. »

« D'un autre côté, on doit considérer que notre vie est courte. Le prince, résolu à faire quelque belle œuvre, surtout quand elle est de son goût, voudrait la voir et en jouir vite. Le Français, de sa nature, n'est pas très-flegmatique, et le calme de la paix en France ordinairement ne dure guère. Il n'y a pas d'emplacement pour commencer un grand bâtiment, à moins qu'on ne jette à terre une bonne partie de Paris, ce qui coûterait beaucoup de millions et beaucoup de temps; et de ce bâtiment du Louvre, comme toujours, la plus grande partie est faite. »

« Eu égard à tout ceci, on ne devrait pas entreprendre des projets aussi vastes. Avec la balance du jugement, on devra peser toutes ces raisons pour s'arrêter au parti le moins mauvais. »

2. Le manuscrit porte toujours *faciade* ou *fassiade;* de l'italien *facciata.*

3. Le Cours-la-Reine.

Le onzième, étant allé le matin voir le Cavalier, je l'ai trouvé dessinant quelques têtes sur le papier. Je ne les ai regardées qu'en passant et suis allé vers le seigneur Mathie, qui dessinait là auprès l'élévation de la façade du Louvre. Ayant un peu considéré cet ouvrage, je suis revenu au Cavalier, qui a quitté ce qu'il faisait et, me tirant à part, m'a dit par forme de confidence qu'il était bien empêché; que de divers côtés l'on lui faisait entendre que le Roi désirait de lui qu'il fît son portrait et celui de la Reine, et que pourtant M. Colbert ne lui en avait pas parlé; que M. de Créqui[1] avait été le premier à le lui dire, M. de Lionne[2] après, et puis M. le cardinal Antoine[3]; que véritablement il n'avait rien tant à cœur que de plaire au Roi et le servir en ce qu'il pourrait; que, s'il était vrai que Sa Majesté voulût cela de lui, qu'il serait bien aise d'y travailler au plus tôt; qu'il avait fait état de s'en aller à la fin d'août, mais que pour un tel ouvrage il demeurera volontiers jusques à la fin d'octobre, deux mois au delà de ce qu'il avait projeté; qu'il ne pouvait pas passer ici l'hiver à cause du froid, ni se mettre en chemin plus tard que le mois de novembre à cause de son âge. Je lui ai répondu que M. Colbert avait dessein de lui faire la même proposition qu'avaient faite ces messieurs; qu'il m'en avait parlé à moi; mais que, comme il ne m'avait pas dit d'en parler, je ne l'avais pas fait. J'ai ajouté que M. Colbert réservait sans doute à lui faire cette proposition qu'il eut l'esprit libre et dégagé du dessin auquel il était occupé[4]. Il m'a reparti que cela ne l'empêchait de rien, parcequ'il se préparerait pendant que Mathie mettrait au net ses dessins: que c'était pour cela qu'il avait demandé de la terre afin de faire des ébauches de l'action[5] qu'il pourrait donner au buste, en attendant qu'il travaillât à la ressemblance. Il a répété qu'il donnerait volontiers deux mois au delà de ce qu'il avait projeté; que ce n'était pas que, s'il fallait dix années (s'il avait à vivre tant), il ne les donnât avec plaisir, quand même il devrait mourir ici; qu'il était tellement obligé au Roi du traitement honorable qu'il recevait qu'il devait employer le reste de sa vie pour le reconnaître. Je me suis offert d'écrire ces choses à M. Colbert, il m'a dit qu'il n'en était pas besoin; qu'il chercherait quelques pensées entre ci et mecredi[6] que retournerait[7] M. Colbert; qu'alors il lui en parlerait lui-même; qu'il croyait que son dessin serait prêt pour le porter au Roi le jeudi, et qu'alors il en saurait la résolution.

1. Le duc de Créqui, ambassadeur à Rome.

2. Hugues de Lionne, alors secrétaire d'État aux affaires étrangères.

3. Le cardinal Antonio Barberini, grand aumônier de la Reine, dont nous avons parlé dans la Notice.

4. On voit d'après ceci que Charles Perrault s'est trompé, et probablement avec intention en avançant que Bernin « proposa, dès qu'il fut arrivé, de faire le buste du Roi, ce qui était un bon moyen de faire sa cour ». Il ajoute à ce propos les détails suivants : « On porta chez lui le plus beau bloc de marbre qu'on pût trouver. Il travailla d'abord sur le marbre et ne fit pas de modèle de terre, selon l'usage des autres sculpteurs. Il se contenta de dessiner en pastel deux ou trois profils du visage du Roi, non à ce qu'il disait, pour les copier dans son buste, mais seulement pour rafraîchir son idée de temps en temps, ajoutant qu'il n'avait garde de copier son pastel, parce qu'alors son buste n'aurait été qu'une copie, qui de sa nature est toujours moindre que son original. » *Mémoires,* p. 78.

5. Mouvement, attitude.

6. Boileau et Mme de Sévigné écrivaient toujours ainsi.

7. Reviendrait.

Nous avons été ensuite voir la procession de l'octave du Saint-Sacrement de la paroisse Saint-Sulpice; et, en attendant qu'elle passât, le Cavalier est entré dans Luxembourg qu'il a fort considéré, et après a dit que c'était ce qu'il avait vu de plus beau depuis qu'il était en France.

Le douzième, l'étant allé voir, il m'a dit que le dévoiement, qu'il avait déjà eu une fois, l'avait travaillé de nouveau. Je l'ai accompagné aux PP. de l'Oratoire, où il a entendu la messe. Retourné qu'il a été au logis, le voyant abattu, je lui ai conseillé de se mettre au lit et de ne manger rien de solide.

DAPHNÉ, PAR BERNIN.

Je lui ai même demandé s'il voulait que j'écrivisse à M. le premier médecin[1] à qui le Roi avait ordonné d'avoir soin de sa santé. Il m'a dit que non, et s'est couché. Sur les cinq ou six heures du soir que j'y suis allé, il m'a dit qu'il se trouvait un peu mieux, mais qu'il ne sortirait point. Il s'était levé et j'ai été bien deux heures à me promener avec lui dans sa salle à discourir de la peinture.

Il me souvient, entre autres choses, qu'il m'a dit que quand on montrait à Michel-Ange Bonnarote quelques ouvrages d'un bon maître, il avait accoutumé de dire : *Questo è d'un gran furbo, d'un gran tristo.* Qu'aux ouvrages

1. Antoine Vallot, mort en 1671.

médiocres il disait : *E d'un buon huomo; non dan fastidio a nessuno*[1].

Le Cavalier parlant des différents goûts qu'on a pour les choses, et de ce qu'il ne se voit rien qui ait une approbation générale, il a dit que la différence des esprits en est la cause, qu'il faudrait qu'il n'y en eût que d'une sorte pour faire qu'une chose plût à tout le monde; que, quand il eut fait la *Daphné*[2], le pape Urbain VIII (il n'était alors que cardinal) l'étant allé voir chez lui, le cardinal de Sourdis[3], qui était avec Sa Sainteté, dit au cardinal Bourghèse[4], pour qui elle avait été faite, qu'il aurait scrupule de l'avoir dans sa maison; que la figure d'une belle fille nue, comme celle-là, pouvait émouvoir ceux qui la voient. Sa Sainteté repartit qu'avec deux vers il se faisait fort d'y donner remède. Et de fait, sur cela, le pape fit une épigramme prise de la fable, qui dit qu'Apollon ayant longtemps couru après Daphné, sur le point qu'il était de l'attraper, elle fut changée en laurier, dont il prit des feuilles dans le transport de son amour; lesquelles ayant été portées à la bouche et trouvées amères, il dit que Daphné l'était pour lui aussi bien après son changement que devant. La substance de l'épigramme dit : *Ch'il piacer doppo il quale corriamo, o non si giunge mai, o quando si giunge, ei riesce amaro nel gustarlo*[5]. L'épigramme est latine et dit ainsi[6] :

Quisquis amans sequitur fugitivæ gaudia formæ,
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.

Le treizième, sur les cinq heures du matin, le Cavalier m'a envoyé prier qu'il pût aller voir les maisons des PP. Jésuites. J'ai envoyé quérir le carrosse du Roi, et, après avoir entendu la messe avec lui aux PP. de l'Oratoire, nous sommes allés au Noviciat des Jésuites[7], où il a entendu encore une messe, laquelle finie, il s'est mis à considérer le tableau du grand autel, et a dit qu'il lui semblait qu'il était du Poussin[8]. Il l'a trouvé fort beau, et l'église aussi. Je lui ai dit que ç'avait été M. des Noyers qui l'avait fait bâtir, et que mes frères et moi nous en étions un peu mêlés. Il l'a considéré alors avec plus d'attention et a dit que les ornements qui y sont, sont bien exécutés. Il est entré ensuite dans la maison et dans le jardin. Le menant après au collége de Clermont[9], quand il a été devant Luxembourg, il a voulu descendre de car-

1. « Cela est d'un grand coquin, d'un grand méchant. — C'est d'un brave homme; cela ne fait de peine à personne. »

2. Voyez Baldinucci, p. 9.

3. François d'Escoubleau, cardinal de Sourdis, mort à cinquante-deux ans en 1628.

4. Scipion Borghèse.

5. « Le plaisir après lequel nous courons, ou n'est jamais atteint, ou s'il est atteint, ne donne, en le goûtant, que de l'amertume. »

6. Elle est restée en blanc dans le manuscrit, mais elle est donnée dans Baldinucci, p. 9. Elle ne figure pas dans la magnifique édition des poésies latines et italiennes d'Urbain VIII, publiée à Paris (imprimerie du Louvre), 1642, in-folio.

7. Cette église, qui était située rue du Pot-de-Fer-Saint-Sulpice, avait été commencée en 1630 et achevée en 1642. Elle fut construite sur les dessins et sous la direction du frère Martel Ange et aux frais de Sublet des Noyers.

8. Il ne se trompait pas : c'est le *Saint François-Xavier* actuellement au Louvre. En 1763, c'est-à-dire après la suppression de l'ordre des Jésuites, Louis XV l'acheta 3,800 livres.

9. Qui, depuis 1682 où il fut érigé en fondation royale, prit le nom de Collége de Louis-le-Grand.

rosse, pour faire voir ce palais à son fils et au seigneur Mathie, qui étaient avec lui, répétant ce qu'il avait dit le jour précédent, que c'était ce qu'il avait vu de plus beau en France. Quand il a été dans la cour, il a fait mesurer la largeur des loges[1], puis il a passé dans le jardin et a fort considéré et fait considérer à son fils et à l'autre cette façade.

De là nous avons été au collége de Clermont où, après avoir prié Dieu dans l'église, il n'a demeuré qu'un moment et s'en est revenu à l'hôtel de Frontenac.

Sur les quatre heures, M. le Nonce et l'abbé Butti sont venus le voir. L'on

ÉGLISE DU NOVICIAT DES JÉSUITES, D'APRÈS ISRAEL SILVESTRE.

est allé au Val-de-Grâce. Il a beaucoup examiné l'église et a monté au haut de la coupe[2] pour voir ce que Mignard y a peint. Il est ensuite entré dans le couvent que M. Tubeuf[3] qui s'est trouvé là lui a fait voir. Le Duc[4], architecte, et beaucoup d'autres gens y étaient. Il est allé de là voir le modèle de l'autel. L'ayant regardé longtemps, M. Tubeuf lui en a demandé son sentiment. Il ne lui a répondu autre chose, sinon que Michel-Ange Bonaroti avait accoutumé de dire que l'argent qui se dépensait en dessins profitait à cent pour un. Revenu au logis, je lui ai demandé pourquoi il n'avait rien dit de ce modèle. Il m'a répondu qu'il avait vu que ce jeune architecte (c'est Le Duc dont il voulait parler)

1. *Loge*, galerie; *loggia*.

2. Coupole.

3. Jacques Tubeuf, surintendant des finances de la Reine, président à la Chambre des comptes, mort à Paris le 10 août 1670.

4. François Mansart avait d'abord été chargé de la construction du Val-de-Grâce, mais au bout de quelque temps on lui enleva ce travail que l'on confia successivement à Jacques Lemercier, puis à Pierre Le Muet et enfin à Gabriel Le Duc qui exécuta, d'après ses dessins, une partie du portail, le dôme, les tourelles, etc. Le bâtiment fut terminé en 1665. Mansart mourut en 1666 et Le Duc en 1704.

ne prenait pas bien les choses qu'on lui disait, ce qu'il avait remarqué quand on avait parlé du dôme du Val-de-Grâce qu'il disait être de la proportion de celui de Saint-Pierre de Rome, ce qui n'était pas; que ce jeune architecte avait reparti que chacun a son goût; que, pour ne déplaire à personne, il n'avait rien dit des ornements dont on avait gâté l'église, ni des autres choses qui y sont défectueuses. Parlant[1] à un autre du dôme de ladite église, il lui a dit qu'on avait mis une bien petite calotte sur une grosse tête; et cela est très-facile à remarquer.

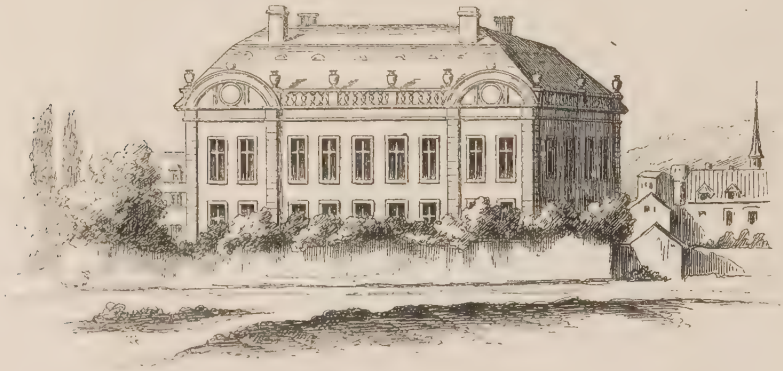
Le quatorzième, il a été voir l'église des Théatins[2], et les PP. lui ayant demandé ce qu'il lui en semblait, il n'a rien répondu, sinon : *Credo che riuscirà bella,* et sur ce qu'ils lui ont dit que le *Jésus* de Rome[3] avait la voûte trop basse, qu'à Saint-André de La Val[4] qui avait été fait sur le même modèle, l'on l'avait tenue plus haute, il a dit que l'une et l'autre avaient leur proportion; qu'il ne faut pas chercher à donner de l'élévation qu'à proportion de la largeur, parce qu'autrement l'on était incommodé d'avoir à lever la tête si haut; et qu'un architecte à qui l'on faisait voir une fois une église trop exhaussée, s'avisa, pour s'en moquer, d'étendre son manteau au milieu sur le pavé, et puis se coucha dessus à la renverse pour la considérer et faire connaître qu'on ne pouvait autrement la voir à son aise. Il a dit à ces PP. que quand leur église serait couverte, elle en paraîtrait plus grande, et a conté à ce sujet ce qui était arrivé au pape d'aujourd'hui[5] qui, ayant fait commencer une église à Castel-Gandolfe[6], quand il la fut voir, y mena un cardinal qui la trouva trop petite; que le pape, qui entend assez les bâtiments, témoigna approuver son avis, et dit qu'il y ferait remédier; que le remède qu'il y donna fut de faire faire la voûte de l'église, qui ne l'était pas alors; qu'à un an ou deux de là Sa Sainteté y retournant avec ce même cardinal et lui en demandant son sentiment, il la trouva bien et crut que le pape l'avait fait abattre et rebâtir, lui paraissant, à ce qu'il dit, d'un tiers plus grande qu'elle n'avait fait la première fois, ce qui venait seulement, à ce qu'il a dit, de ce qu'elle avait été couverte.

Il leur a dit encore qu'il serait bon qu'il y eût quelque partie qui avançât sur le devant, parce que les églises qui sont rondes tout à fait, quand on y entre, on fait ordinairement sept à huit pas, ce qui empêche qu'on n'en puisse pas bien voir la forme. Et à propos du rond, il a dit qu'Archimède ayant brûlé et détruit par ses inventions les vaisseaux des ennemis, le Roi[7] lui envoya quantité d'or qu'il refusa, et dit qu'il fallait en faire présent aux dieux, qui avaient fait trouver le cercle et le compas avec quoi l'on fait le cercle.

1. Cette fin de l'alinéa est rajoutée en marge et d'une autre écriture.
2. Le couvent des Théatins, le seul de cet ordre qui existât en France, était sur le quai Malaquais.
3. L'église du Gesù.
4. S.-Andrea della Valle.
5. Alexandre VII.
6. Castel-Gandolfo, séjour de plaisance des papes, à 16 kilomètres S.-O. de Rome.
7. Quand Syracuse fut assiégée par les Romains, elle était sans roi depuis l'assassinat de Hiéronyme (215 avant J.-C.)

Le quinzième, il a travaillé à ses dessins avec grande assiduité. Le soir, il a été voir la maison de M. Le Coigneux au faubourg Saint-Germain[1], l'abbé Butti m'ayant dit qu'il en estimait la situation digne d'être montrée au Cavalier; mais il ne l'a pas trouvée belle.

Le seizième, l'Académie royale des peintres et sculpteurs est venue en corps complimenter le Cavalier. Il l'a reçue avec beaucoup de civilités et a entretenu ces messieurs fort agréablement d'historiettes touchant leur profession. Il leur a conté, entre autres, qu'étant encore jeune[2] et allant à l'Académie, il rencontra un jour Annibal Carrache, lequel y vint avec lui, et que l'Académie voyant ce grand peintre lui déféra l'honneur de poser le modèle,



MAISON DU PRÉSIDENT LE COIGNEUX, D'APRÈS ISRAEL SYLVESTRE.

ce qu'il fit sans en approcher, disant seulement au modèle : « Mettez-vous de « telle sorte, reposez sur une telle jambe, levez le bras de l'autre côté, baissez « l'autre, inclinez la tête de telle façon ; » et que le modèle posé, Annibal dessina après comme les autres. Au sujet des modèles, il leur a dit qu'on en a trouvé fort rarement de beaux; qu'un jour un faquin[3] lui étant venu apporter quelque chose, il vit qu'il avait le plus bel estomac du monde, qu'il le dessina sans le lui dire, pour ce que peut-être il n'eût pas voulu le permettre; que pour en avoir le temps et l'arrêter, il lui fit apporter du vin, puis le paya au double; qu'une autre fois il lui fit dépouiller les bras qu'il trouva merveilleusement beaux, et un autre jour qu'il avait un modèle nu, il le fit venir afin de l'apprivoiser; que ce modèle lui dit qu'il gagnait quinze écus par mois, qu'il ne tien-

1. Cette maison, dont la vue a été gravée par Israël Silvestre (Voy. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre*, 1857, in-8°, p. 122), était située sur l'emplacement occupé aujourd'hui par le Ministère de l'instruction publique. Elle avait été construite pour le président Jacques Le Coigneux, à qui Tallemant des Réaux a consacré une historiette.

2. Il aurait pu dire *enfant*, car il était dans sa onzième année quand Annibal Carrache mourut, le 16 juillet 1609.

3. Un commissionnaire, *facchino*.

drait qu'à lui d'en gagner autant, sans se donner tant de peine ; que, s'y étant résolu, il le fit la première fois mettre dans une posture assez aisée, la jambe droite croisée sur la gauche et le menton appuyé dans sa main, de son bras droit, et dont le coude appuyait sur le genou; qu'ayant été quelque temps ainsi, qu'il lui dit, peur de le rebuter la première fois, qu'il pouvait se lever et se reposer; et à quelque temps après, lui ayant dit de se remettre, il se remit, mais qu'il posa la jambe gauche sur la droite et le coude gauche sur le genou, qui était le contraire de la posture où il était auparavant. On lui dit que ce n'était pas ainsi qu'il était. Il insista que si, et comme on disait que non,il se lève, prend ses habits, et sortit tout en colère, jurant que de sa vie il ne reviendrait, et qu'il voyait bien que l'on se moquait de lui.

Il a conté encore quelques autres pareilles choses, puis ces messieurs s'en sont allés, le Cavalier les laissant au lieu où il les était allé recevoir, qui était au bout, à l'entrée de sa salle. Quelques personnes depuis ont dit que l'Académie s'était plainte de ce qu'il ne l'avait pas reconduite; mais il l'a traitée comme il a fait les plus grands seigneurs, et comme il a traité M. Colbert même [1].

Les dix-septième et dix-huitième, le Cavalier a travaillé avec une assiduité grande à ses dessins, afin qu'ils fussent prêts pour les faire voir à M. Colbert que l'on attendait à Paris. Le soir, M. le Nonce l'étant venu voir, l'a mené à la promenade. Il m'a répété, en le quittant [2], ce qu'il m'avait déjà dit d'autres fois qu'il commençait à s'accoutumer au vin français, mais qu'on lui faisait trop bonne chère.

Le dix-neuvième, M. Colbert est venu chez le Cavalier; je n'y étais pas encore. Il lui a fait voir le plan du Louvre, lequel ne lui pas agréé, à ce que m'a dit le seigneur Paule, quand je suis venu, à cause qu'il a fait le pavillon du Roi au pavillon proche de Saint-Germain-l'Auxerrois, et qu'il serait, a-t-il dit, exposé au bruit qui se fait au Port de l'École, et que de plus ayant fait des loges afin que le Roi pût monter et descendre en carrosse à couvert, c'étaient des places où des gens qui voudraient faire un mauvais coup pourraient se cacher, et derrière les colonnes qu'il fait pour porter le vestibule. Le Cavalier ne m'a rien témoigné de cela, mais il en a été plus sombre.

Le vingtième, nous sommes allés à Saint-Germain-en-Laye avec M. Colbert. Le Cavalier a présenté au Roi son plan du Louvre avec l'élévation de la façade. Le tout a tellement plu à S. M. qu'elle lui a dit qu'elle se savait bon gré d'avoir prié le Pape de lui permettre de venir. Ayant remarqué, entre autres, un écueil ou espèce de rocher, sur lequel il a fait l'assiette du Louvre, lequel il avait couvert d'un papier où était dessiné un rustique, fait pour avoir à choisir, à cause que cet écueil était de difficile exécution, le Roi ayant considéré l'un et l'autre, a dit que cet écueil lui plaisait bien plus, et qu'il voulait qu'il fût exécuté de la sorte. Le Cavalier lui a dit qu'il l'avait changé, s'imagi-

1. Voyez dans le *Dictionnaire* de Jal (article Chantelou, p. 358) une lettre du 17 juin où Chantelou raconte en peu de mots à Colbert les visites que le Cavalier a faites ou reçues.

2. C'est-à-dire : le Cavalier, lorsque je l'ai quitté, m'a répété...

nant que, comme c'est une pensée toute nouvelle, que peut-être elle ne plairait pas, outre qu'il faudrait que cet écueil, pour réussir dans son intention[1], fût exécuté de sa main. Le Roi a répété que cela lui plaisait extrêmement. Sur quoi le Cavalier lui a dit qu'il a la plus grande joie du monde de voir combien S. M. a le goût fin et délicat, y ayant peu de gens, même de la profession, qui eussent pu en juger si bien. Le Roi lui a dit de faire aussi un dessin pour la façade du côté de la cour des cuisines, à quoi il a dit qu'il travaillerait; puis s'est retiré.

A la sortie, nous sommes allés à la chapelle où le Cavalier a demeuré longtemps en prière, et de temps en temps baisait la terre.

J'ai appris que le Roi, quand le Cavalier a été sorti, a été chez la Reine mère lui montrer les dessins qu'il avait retenus, et lui a dit qu'il en était extrêmement satisfait; qu'il y avait trois ou quatre ans qu'il avait dans l'esprit de faire un logement digne des rois de France, et de lui; que tous les dessins qu'il avait vus auparavant ne l'avaient point contenté; ce qui l'avait obligé d'appeler d'Italie ici le cavalier Bernin; qu'à présent il avait l'esprit en repos, ayant confié ce soin au plus habile homme de l'Europe; qu'ainsi dorénavant il n'avait rien à se reprocher.

J'oubliais de dire que le Roi l'a prié de faire son portrait. Il a répondu à S. M. que c'était une chose difficile, et qui lui donnerait de la peine à elle, parce qu'il aurait besoin de la voir vingt fois, et deux heures chaque fois. J'ai encore appris que le Roi, le soir, avant que de souper, avait apporté à la Reine le dessin du Cavalier, et avait dit qu'il en était très-satisfait, mais qu'il ne l'expliquerait pas; qu'il en avait déjà tant parlé, que sa bouche en était lasse.

Le vingt et unième se passa à chercher des marbres. L'on fut aux Tuileries et le long de l'eau, puis en divers autres lieux, le soir au Val-de-Grâce, où parmi plusieurs blocs le Cavalier n'en a trouvé que deux, encore douteux. L'on a donné ordre d'en apporter un morceau qui était aux Tuileries et de sur[2] un de ceux du Val-de-Grâce[3].

Le vingt-deuxième, le seigneur Mathie a pris les mesures nécessaires pour travailler à la façade de la cour des cuisines. Le Cavalier y a été aussi lui-même, et ayant su que l'on n'avait pas encore apporté la pièce de marbre qu'il avait demandée, il s'est fâché. Le retardement venait, à ce qu'a dit M. Perrault[4], de ce qu'on voulait proposer au Cavalier de faire une statue au lieu d'un buste, et que M. Colbert avait écrit pour cela à M. l'abbé Butti; mais le Cavalier a répondu qu'il fallait faire un buste, par plusieurs raisons; que c'était par où l'on commençait; que dans le buste l'on faisait recherche de particularités et délicatesses, ce qu'on ne faisait pas dans la statue; que le premier se faisait pour être tenu dans une chambre, l'autre dans une galerie; le buste pour être vu de près, la statue de loin; et que par conséquent qu'il

1. Suivant son intention. — 2. En outre.

3. Voyez, au sujet de la recherche de ces marbres, deux lettres de Chantelou et de Charles Perrault à Colbert, dans la correspondance de Colbert publiée par M. P. Clément, t. V, p. 507 et 508, et Depping, *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. IV, p. 553-554.

4. Charles Perrault.

la fallait de sept à huit pieds de haut; qu'il n'y avait pas de marbre ici, même pour un buste ; à plus forte raison qu'il n'y en avait pas pour une statue, tout cela a été écrit à M. Colbert, et que le Cavalier demandait au Roi une heure pour dessiner, le lendemain, au cas que Sa Majesté voulut la donner.

Le vingt-troisième, à quatre heures du matin, M. Perrault m'est venu trouver pour me dire que le Cavalier pouvait aller à Saint-Germain. J'ai envoyé quérir le carrosse du Roi, et nous y sommes allés. Nous y avons trouvé Sa Majesté jouant à la paume. Le Cavalier a eu le temps de considérer le Roi. Il a dîné chez M. de Lionne, et après qu'il a eu dîné et dormi, M. Colbert m'a envoyé dire d'amener le Cavalier. Sa Majesté l'a fait entrer un quart d'heure après. Elle se préparait cependant pour donner audience à l'ambassadeur d'Angleterre[1] et au résident de Danemark[2]. Le Cavalier a dessiné d'après le Roi une tête de face, une de profil, et après nous nous en sommes revenus à Paris.

Le vingt-quatrième, il a travaillé au modèle de son buste jusques à sept heures du soir qu'il a été à Saint-Jean[3] faire ses prières à cause de la fête du jour, et de là se promener le long de la rivière.

Le vingt-cinquième, M. Colbert lui a remis entre les mains les dessins du Louvre. M. le Nonce les voyant et le félicitant de l'approbation que le Roi leur avait donnée, le Cavalier a dit que Dieu en était l'auteur, qu'avant que d'y travailler il s'était recommandé à lui, et, tous les jours depuis qu'il lui avait demandé la grâce d'y réussir; que ce qu'il avait fait, il pouvait dire que c'était Dieu qui le lui avait inspiré, pour ce que, quand il n'aurait pas eu la sujétion de s'accommoder à ce qui était de fait au Louvre, il n'aurait pu rien concevoir de plus magnifique que ce qu'il a arrêté ; que quand l'ouvrage sera achevé, il sera sans doute le plus grand et le plus noble palais de l'Europe; et en France où l'on ne venait voir que des armées on viendra voir de l'architecture plutôt qu'ailleurs[4].

1. Le baron d'Heild. — 2. Petkum.

3. Probablement à l'église de Saint-Jean-Le-Rond, près Notre-Dame.

4. C'est probablement vers cette époque qu'il faut rapporter l'historiette suivante racontée par Perrault lui-même et qui ne lui fait pas grand honneur :

« Le cavalier Bernin, dit-il, fit tendre ses dessins dans un cabinet fort propre où personne n'entrait que lui, M. de Chantelou et M. Colbert. Quelques personnes de qualité à qui M. Colbert voulut bien donner ce régal y furent aussi admises. Au bout de quinze jours ou environ, le sieur Fossier, qui avait ordre de fournir au Cavalier tout ce qui lui serait nécessaire pour dessiner, me dit que, si je voulais, il me ferait voir les dessins du Cavalier. J'acceptai son offre et je vis ces dessins. Le lendemain, M. Colbert me demanda si je les avais vus, et je lui répondis que non. Je puis assurer que c'est la seule fois que je n'ai pas dit la vérité à ce ministre. — C'est quelque chose de fort grand, me dit-il. — Il y a sans doute des colonnes isolées, lui répondis-le. — Non, reprit-il, elles sont au tiers du mur. — La porte est fort grande, lui dis-je. — Non, répliqua-t-il, elle n'est pas plus grande que la porte de la cour des cuisines. — Je lui dis encore quelque autre chose de semblable, qui allait à lui faire remarquer que le cavalier Bernin était tombé dans les mêmes défauts que l'on reprochait aux dessins de M. Le Vau et de la plupart des autres architectes; et ce fut à cette intention que je feignis de ne point connaître les dessins du Cavalier. Ces critiques devant avoir plus de force, ne les ayant pas vues, que si je les eusse faites après les avoir examinées; outre que je n'aurais peut-être pas osé en dire alors mon avis avec autant de liberté. (*Mémoires*, liv. II, p. 76-78) »

M. Tubeuf et M. de Bartillat[1], ce même jour, sont venus le prier, de la part de la Reine mère, de faire un dessin pour l'autel du Val-de-Grâce. Il leur a témoigné qu'il avait peur que cette prière ne fût par le mouvement du directeur des religieuses qui lui en avait déjà parlé ; que pour ce sujet il eût été bien aise d'en avoir un ordre par écrit. Je lui ai dit que ces messieurs étaient l'un le surintendant de la maison, l'autre le trésorier de la maison de la Reine, lesquels l'assuraient que c'était le désir de Sa Majesté. Il leur a dit que, cela étant, il y penserait[2].

Il a travaillé tout le jour au modèle de son buste. Le soir, nous sommes allés à la promenade avec M. le Nonce et l'abbé Butti. Au sujet de la grande attache qu'il a au travail, M. le Nonce lui a demandé s'il avait bien fait cent figures de marbre dans sa vie[3]. Il lui a répondu que Michel-Ange qui a vécu quatre-vingt-douze ans n'en a fait que neuf ou dix dont il y en a quelques-unes imparfaites. Il a dit qu'il était grand sculpteur et peintre, mais un divin architecte, d'autant que l'architecture consiste tout en dèssin ; que dans la sculpture et dans la peinture, il n'avait pas eu le talent de faire paraître les figures de chair, qu'elles n'étaient belles et considérables que pour l'anatomie. J'ai dit que dans les femmes mêmes, il faisait paraître des muscles, comme l'on voit dans cette figure de la *Nuit,* qui est à Florence, et qui a tant été chantée. Il a, sur cela, rapporté des vers faits pour la louer, du vivant de Michel-Ange, qui y répondit lui-même au nom de la *Nuit.*

La Notte che tu vedi in si dolci atti
Dormir, fù da un Angelo scolpita.
In questo sasso ; et, perche dorme, ha vita.
Destala, se no'l credi, et parlerati[4].

RIPOSTA DI MICHEL-ANGELO IN PERSONA DELLA NOTTE.

Grato m'è il sonno, et più d'esser di sasso,
Mentre ch'il danno et la vergogna dura.
Non veder, non sentir, m'è gran ventura ;
Però non mi destar ; deh ! parla basso[5].

Ces vers furent faits pendant que la République de Florence était dans l'oppression et auparavant que les grands-ducs s'en fussent rendus maîtres.

Continuant à parler de Michel-Ange et de ses ouvrages, le Cavalier a dit qu'Annibal Carrache entrant un jour dans la Minerve[6] avec plusieurs de son école, un d'eux, qui était Florentin et par conséquent grand louangeur de ses

1. Jeannot de Bertillat, trésorier général de la maison de la Reine.

2. Voyez dans Jal, p. 358, col. 2, une lettre de Chantelou à Colbert en date du 26 juin.

3. Le catalogue détaillé des œuvres de sculpture de Bernin, placé à la fin de l'ouvrage de Baldinucci, se résume par les chiffres suivants : 34 bustes en marbre, 1 en argent, 3 en bronze, 43 statues ou groupes en marbre, 14 statues de bronze ; total 95.

4. « La *Nuit* que tu vois dormir en si douce attitude, fut sculptée dans cette pierre par un Ange ; et elle est vivante, car elle dort. Réveille-la, si tu ne le crois pas, et elle te parlera. »

5. *Réponse de Michel-Ange au nom de la Nuit :* « Il m'est doux de dormir et encore plus d'être de pierre, pendant que durent le dommage et la honte. Ce m'est un grand bonheur de ne pas voir et de ne pas entendre. Ainsi ne me réveille pas ; de grâce, parle bas. »

6. L'église de la Minerve à Rome.

compatriotes, lui dit : « Hé bien, seigneur Annibal, que dites-vous de cette statue de Christ »? « *Caspitra,* dit Annibal, elle est de Michel-Ange. Considérez-en bien la beauté, vous autres (se tournant vers la compagnie). Mais pour la bien connaître, il faudrait bien voir comme les corps étaient faits dans ce temps-là », se raillant de ce que Michel-Ange n'avait pas imité la nature.

Il a parlé ensuite de la proposition qu'il avait faite au Pape de transporter la colonne Trajane dans la place [1] où est la colonne Antoniane, et d'y faire deux fontaines qui eussent baigné toute la place ; qu'elle eût été la plus belle de Rome. M. le Nonce a demandé si cette colonne Trajane était un bel ouvrage. Il a dit que c'était l'ouvrage des plus grands hommes qui aient été. M. le Nonce a demandé ensuite si l'on l'appelait *Trajane* à cause de Troie [2]; ce qui a fait rire la compagnie.

Parlant de l'eau et de la façon de la mesurer, il a dit qu'il la fallait mesurer à l'horloge.

Le vingt-sixième, j'ai écrit à M. Colbert [3], à la prière du Cavalier, qu'il aurait besoin d'aller à Saint-Germain le dimanche 28, afin de voir le Roi; que ce serait sans incommoder Sa Majesté ; qu'il suffisait qu'il vît le Roi à la messe ou ailleurs.

Le vingt-septième, il a continué à travailler à son modèle, et le lendemain nous sommes allés à Saint-Germain. Là, dans le Conseil, il a dessiné d'après le Roi, sans que S. M. ait été assujettie de demeurer en une place. Le Cavalier prenait son temps au mieux qu'il pouvait; aussi disait-il de temps à autre, quand le Roi le regardait : « *Sto rubando.* » Une fois le Roi lui repartit, et en italien même : *Si, ma è per restituire.* Il répliqua lors à Sa Majesté : *Però per restituir meno del rubato* [4].

Le vingt-neuvième, jour de Saint-Pierre, après le temps donné à la dévotion, nous avons été à la promenade à Auteuil, où nous avons trouvé M. du May avec plusieurs autres, qui lui ont donné bien de l'ennui. Sur quoi il a dit : *Io ho un gran nemico a Parigi, ma un gran nemico,* a-t-il répété. *Il concetto che loro hanno di me* [5].

Le dernier juin, l'on lui a apporté dans la salle du Conseil du Louvre, qui lui a été donnée pour travailler à son buste, deux pièces de marbre : l'une de

1. La place Colonne. — La colonne Trajane est dans le Forum de Trajan.

2. Si Chantelou ne l'avait pas rapportée, on n'aurait jamais pu croire à une pareille question de la part d'un prélat romain. La confusion pour cet ignorant venait de la ressemblance des deux mots *Trojana* et *Trajana.*

3. Voyez la lettre dans Jal, p. 358, col. 2.

4. « Je suis en train de voler. — Oui, mais c'est pour rendre. — Toutefois, c'est pour rendre moins que ce qui a été volé. »

5. « J'ai un grand ennemi à Paris, mais un grand ennemi. C'est l'opinion qu'on y a de moi. »

Bistel[1], l'autre de Guérin[2], qui se trouvent assez belles. Il a travaillé tout le jour à son modèle. Sur les six heures, M. le marquis de Sourdis[3] l'est venu voir, et lui a dit que la Reine-mère lui a parlé de son dessin, mais qu'elle n'a pu le lui expliquer, me priant de dire au Cavalier qu'il serait bien aise de le voir.

A la promenade, discourant de Naples, lieu de sa naissance, il a dit, entre autre chose, qu'assez près l'on y voit une montagne qui a été percée de part en part, et que l'on y fait un chemin de la longueur d'un mille, qui est un ouvrage que les Français firent faire aux Espagnols pendant que ceux-là étaient maîtres de Naples[4]; qu'un Français et un Espagnol y passant un jour, le Français dit : « Ceci est un ouvrage des Espagnols, » pour renouveler la mémoire de leur servitude; et que l'Espagnol avec *l'agudeza*[5] naturelle de la nation repartit : *E gran maraviglia di servi diventar' padroni*[6]*!*

Il a dit après que, sur une question d'où la poésie avait tiré son origine, l'on soutenait un jour que c'était d'Espagne, d'où *le donne*, qui veut dire les Muses, étaient venues, à cause de *Don Jouan, Don Gaspar, Don Rodrigue,* etc., qui n'est en usage qu'en Espagne.

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)

1. Bistel, sculpteur, sur la vie duquel on ne possède aucun renseignement. Il a exécuté, pour les jardins de Versailles, plusieurs statues de marbre qui ont été gravées par Thomassin (pl. 80, 81, 122, 128) dans son *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases et autres ornements tels qu'ils se voyent à présent dans le château et parc de Versailles,* s. d. in-8°.

2. Gilles Guérin, sculpteur ordinaire des bâtiments du roi, mort le 26 février 1678 à soixante-douze ans.

3. Charles d'Escoubleau, marquis de Sourdis, chevalier des ordres du Roi, gouverneur de Beauce, Orléanais, etc., mort à Paris le 21 décembre 1666 à soixante-dix-huit ans.

4. C'est le fameux tunnel connu sous le nom de grotte de Pausilippe, et dont la construction est antérieure aux Romains. — Je n'ai pas besoin de dire que tout ceci n'est qu'un conte fait à plaisir.

5. Agudeza, vivacité.

6. « C'est une grande merveille, d'esclaves de devenir maîtres. »

BIBLIOGRAPHIE

Les Mois, par François Coppée; compositions par H. Giacomelli, reproduites par le procédé phototypographique de M. Vidal. Paris, librairie du *Moniteur universel*, 1 vol. in-folio.

En ce temps de pauvreté, il y a plaisir à rencontrer sur sa route une source d'invention aussi fraîche, aussi limpide, aussi abondante que celle où s'épanche au jour le jour, sans effort, et comme avec une prodigalité insouciante, le talent de M. Giacomelli; talent d'illustrateur, si l'on veut, mais de qualité rare. Il ne faut rien négliger de ce qui révèle une inspiration franche, un art sincère. L'auteur des délicieuses compositions qui ont fait du livre de l'*Insecte*, publié d'abord en Angleterre, puis en France par M. Hachette[1], l'une des plus belles œuvres de la librairie moderne, est un artiste de fine race. Son art est d'humble visée peut-être, mais il est à lui, à lui seul. Il ne doit rien à personne, ni à Grandville, ni à Johannot, ni à Gigoux, ni même à M. Français qui, ne l'oublions pas, car c'est un titre précieux, a dessiné et composé, entre temps, la flore et la faune, — lettres, fleurons et encadrements — du *Paul et Virginie* de Curmer. Il est né de son imagination, qui est une

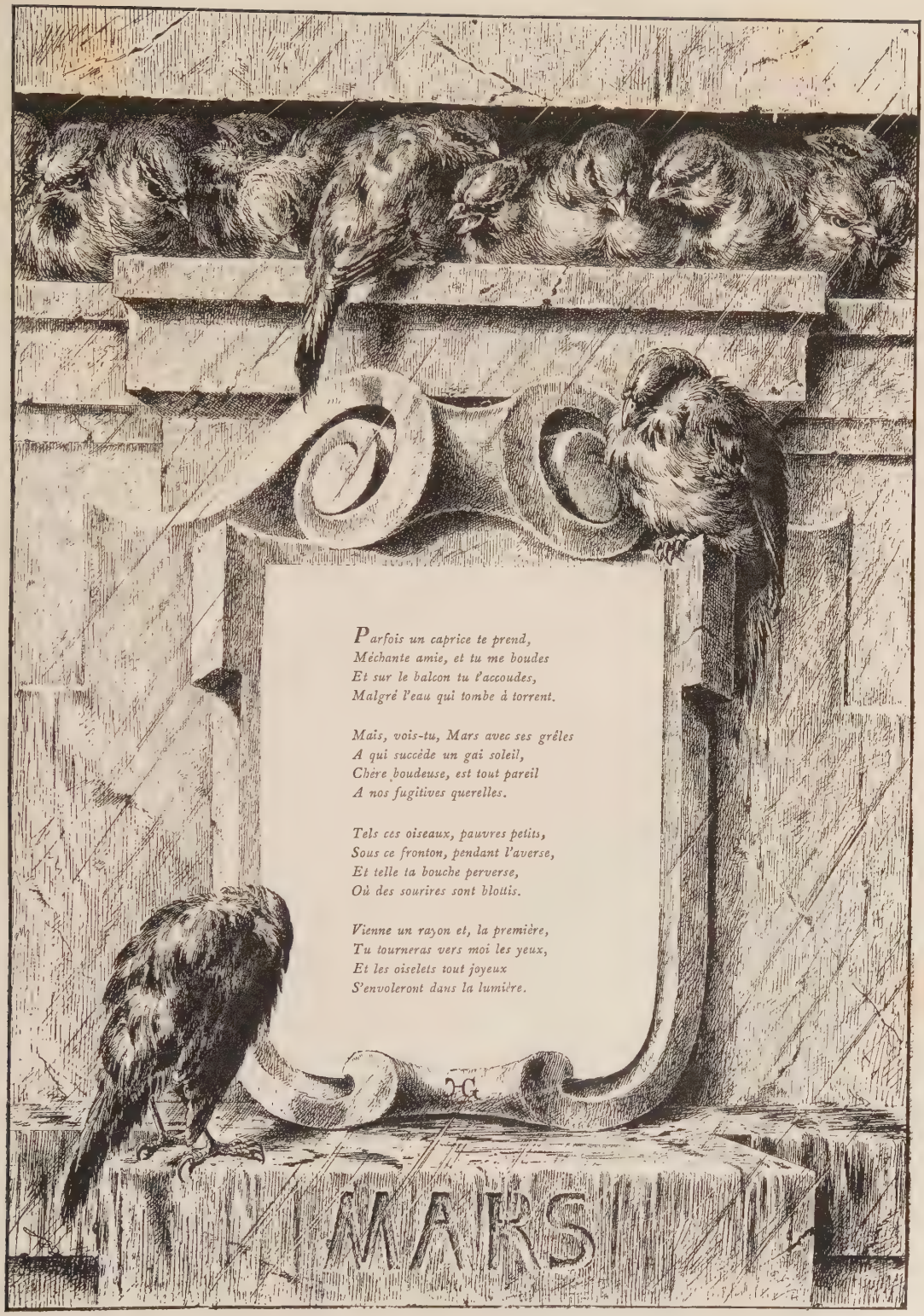
1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 552.

imagination de poëte amie des plus élégantes merveilles de la création. Il est le chantre amoureusement enthousiaste de la fleur, de l'insecte, de l'oiseau. Ah ! comme il connaît les secrets de ce monde minuscule ! Comme il en comprend le langage ! Comme il sait le parer de son vêtement le plus délicat, le colorer de ses reflets les plus chatoyants ! Il l'aime et l'étudie comme un naturaliste, il le rend en poëte et en artiste ; c'est là qu'est son originalité, dans un alliage fort piquant et fort neuf de science et d'art. Voyez toutes les petites mises en scène de l'*Insecte*. Quelle vie ! quel accent ! et cependant quelle exquise poésie !

L'ensemble de compositions qu'il nous offre maintenant, reproduites par un procédé de photogravure typographique, et accompagnant de petites pièces en vers de M. François Coppée, n'est ni moins bien inspiré ni moins digne d'intérêt. Aujourd'hui, c'est surtout le peuple jaseur et emplumé des moineaux francs qu'il met en action. Les *Mois !* Quelle mystérieuse épopée en douze chants ! Que de drames poignants et de douces élégies dans ce mot si prosaïquement simple ! Idée charmante, en vérité, que de peindre l'évolution des saisons dans ce qu'elles ont d'ailé, de rapide et de plus vivant. Voici Janvier avec ses avalanches de neige qui se ruent sur la cohorte effarée des petites bêtes ; Février, avec ses glaces et ses durs frimas, qui les obligent à chercher un abri dans le tronc des vieux arbres et sous les amas de feuilles mortes ; Mars, — que M. Giacomelli a réédité ici dans un pittoresque dessin à la plume, — avec ses giboulées ; Avril, avec sa franche lumière et le retour des hirondelles ; Mai, avec les lilas en fleur et le vol tapageur des hannetons ; Juin, la saison des nids et des mélodieuses amours ; Juillet, avec ses blés mûrs, où, sous l'ardent rayon du soleil, la caille jette son chant monotone ; Août, avec ses tire-d'aile et ses joyeux ébats au-dessus des eaux attiédies ; Septembre, avec les fruits rouges de la mûre sauvage ; Octobre, avec son ample pâture de raisins et de baies succulentes ; Novembre, avec ses sombres brouillards qui éteignent les dernières ardeurs et chassent les émigrants ; Décembre enfin, avec le cri du hibou, ami des noirs hivers. Les vers de M. François Coppée soulignent les dessins de M. Giacomelli.

Voici donc un livre, un album pour mieux dire, où le peintre et le poëte se prêtant un mutuel appui, ont fort adroitement accordé leurs instruments à l'unisson, « devant que les chandelles ne fussent allumées ».

Dans ces nouvelles compositions, de dimensions plus grandes que celles de l'*Insecte*, il ne nous étonnerait pas que M. Giacomelli ait un


Parfois un caprice te prend,
Méchante amie, et tu me boudes
Et sur le balcon tu t'accoudes,
Malgré l'eau qui tombe à torrent.
Mais, vois-tu, Mars avec ses grêles
A qui succède un gai soleil,
Chère boudeuse, est tout pareil
A nos fugitives querelles.
Tels ces oiseaux, pauvres petits,
Sous ce fronton, pendant l'averse,
Et telle ta bouche perverse,
Où des sourires sont blottis.
Vienne un rayon et, la première,
Tu tourneras vers moi les yeux,
Et les oiselets tout joyeux
S'envoleront dans la lumière.
MARS

peu songé à Karl Bodmer, ce qui ne lui enlève rien de son originalité personnelle; mais ici la main, comme l'esprit qui la fait vivre, est plus légère, plus affinée. Le dessin, modelé au pinceau et abondamment lavé d'encre de Chine, est plus gras, l'effet plus fondu, plus enveloppé et plus composé, ce qui est une condition excellente pour l'illustration d'un livre et pour son succès auprès du public.

L. G.

Sciences et Lettres au Moyen age et à l'époque de la Renaissance, par Paul Lacroix, ouvrage illustré de treize chromolithographies et de quatre cents gravures sur bois. Paris, Firmin-Didot, 1877. 1 vol. in-8°. — La Sainte Vierge, par l'abbé Maynard, ouvrage illustré de quatorze chromolithographies, trois photogravures et deux cents gravures sur bois, dont vingt-quatre hors texte. Paris, Firmin-Didot, 1877. 1 vol. in-8°.

ous les ouvrages illustrés, édités par la maison Didot, ont un caractère particulier qui les distingue des autres productions de la librairie parisienne. Ils ont leur physionomie à eux que singularise l'énorme pléthore de l'illustration et que rendent surtout intéressante l'abondance et la variété archéologique des documents reproduits. Ils pècheraient facilement par excès de richesse. C'est un reproche qu'ils acceptent volontiers, nous en sommes convaincu. Mais aussi cette variété et cette abondance font de chacun d'eux une sorte de petit musée de Cluny écrit et dessiné. C'est là l'essentiel, et nous nous y tenons, en présentant aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette*, comme nous l'avons fait pour les précédents, ces derniers volumes mis au jour par M. Firmin-Didot.

Celui des *Sciences et Lettres au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance* complète les quatre divisions du grand ouvrage de M. Paul

[illegible] à Karl Bodmer, ce qui ne lui enlève rien de son originalité personnelle; mais ici la main, comme l'esprit qui la fait vivre, est plus légère, plus affinée. Le dessin, modelé au pinceau et abondamment lavé d'encre de Chine, est plus gras. L'effet plus fondu, plus enveloppé et plus composé, ce qui est une condition excellente pour l'illustration d'un livre et pour son succès auprès du public.

SCIENCES ET LETTRES AU MOYEN AGE et à l'époque de la RENAISSANCE, par Paul Lacroix, ouvrage illustré de treize chromolithographies et de quatre cents gravures sur bois. Paris, Firmin-Didot, 1877. 1 vol. in-8°. — La SAINTE VIERGE, par l'abbé Maynard, ouvrage illustré de quatorze chromolithographies, trois [illegible] sur bois, dont vingt-quatre [illegible]

[illegible] que [illegible] l'énorme pléthore de l'illustration et que rendent surtout intéressante l'abondance et la variété archéologique des documents reproduits. Ils pécheraient facilement par [illegible] de [illegible]. C'est un reproche qu'[illegible] volontiers, nous en sommes [illegible]. Mais aussi cette variété et cette abondance font de chacun d'eux une sorte de petit musée de Cluny écrit et dessiné. C'est là l'essentiel, et nous nous y tenons, en présentant aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette*, comme nous l'avons fait pour les précédents, ces derniers volumes mis au jour par M. Firmin-Didot.

Celui des *Sciences et Lettres au Moyen âge et à l'époque de la* [illegible] les quatre divisions du grand [illegible]

FAC-SIMILE D'UNE AQUARELLE D'INGRES

(Communiquée par Mme Ingres)

Lacroix, dont la présente édition est la réimpression partielle, c'est-à-dire la réimpression des principaux chapitres, remaniés, corrigés et abondamment complétés. Il ferme provisoirement le cycle de ce travail

GALÈRE DU XVIe SIÈCLE.
FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE RAPHAEL CONSERVÉ A L'ACADÉMIE DE VENISE.

(Bois tiré des *Sciences et lettres au moyen âge.*)

dont le regretté Ferdinand Seré avait si magistralement établi les bases au point de vue de l'illustration et qui, dans le plan primitif, devait comprendre six volumes. Cette nouvelle édition, qui, avec les *Sciences et Lettres,* comprend les *Arts,* la *Vie militaire et religieuse,* les *Mœurs*

et Costumes, tient donc lieu, et par son prix d'une manière plus accessible à tous, du premier ouvrage publié à si grands frais par les auteurs

L'ANNONCIATION, BAS-RELIEF DE DONATELLO A SANTA-CROCE DE FLORENCE.

(Bois tiré de la *Sainte Vierge.*)

eux-mêmes. Pour ce dernier volume le plan est le même que pour ceux qui l'ont précédé; la mise en œuvre est identique. Malgré son titre, les illustrations ont été choisies de telle façon qu'elles présentent au

même degré l'intérêt artistique et iconographique qui avait été si justement apprécié dans les autres ; les sources d'informations sont aussi

LA NATIVITÉ, BAS-RELIEF DE LUCA DELLA ROBBIA A FLORENCE.

(Bois tiré de la *Sainte Vierge.*)

larges et aussi variées. Ce sont les manuscrits, — mine immense et presque vierge encore, spécialement ceux des XIIIe, XIVe et XVe siècles, qui sont les archives parlantes de notre art national, — les sculptures de nos cathé-

drales, les peintures de nos vitraux, les estampes et les livres à gravures. Pour les manuscrits et les imprimés, la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot s'est rencontrée à merveille sous la main des éditeurs, et nous n'avons pas besoin de dire qu'elle a été amplement

LA DÉPOSITION DE CROIX,
FAC-SIMILE D'UN DESSIN DU PÉRUGIN POUR LE TABLEAU DU PALAIS PITTI.

(Bois tiré de la *Sainte Vierge.*)

mise à contribution. Celle de l'Arsenal, si riche en manuscrits à miniatures, n'a pas été d'un moindre secours. On peut voir d'ailleurs, par la table des divisions, quelles ressources présentait un tel sujet. Les chapitres les plus curieux, parce qu'ils sont les plus neufs et que les documents

figurés y sont d'une richesse exceptionnelle, sont ceux des sciences mathématiques, de l'alchimie, des sciences occultes et des sciences géographiques.

Le livre consacré à la *Vierge* et qui a paru en même temps que le volume des *Sciences et Lettres* est construit sur le patron de la *Jeanne d'Arc* de M. Wallon. Nous n'avons, en aucune façon, on le comprend, à nous occuper du texte. Pour l'illustration, il nous paraît mieux digéré

MARGUERITE DE VALOIS,
D'APRÈS UN CRAYON DU XVIe SIÈCLE, CONSERVÉ AU MUSÉE DU LOUVRE.
(Bois tiré de la *Sainte Vierge*.)

et mieux équilibré que son prédécesseur ; nous dirions même volontiers qu'il est le mieux conçu de tous ceux du même genre édités par la maison. Les chromolithographies y sont d'une exécution très-soignée ; elles seraient même à peu près irréprochables si l'on s'était interdit la reproduction de certaines œuvres de la peinture que leur nature même rendait inaccessibles à ce procédé graphique. Il est incontestable que la chromolithographie doit être réservée à l'interprétation des œuvres dont les formes sont arrêtées et les tons simples ; c'est pour cela qu'elle traduit à merveille les étoffes, les émaux, les vitraux, les miniatures de manu-

scrits ; c'est pour cela aussi qu'elle a rendu d'une façon si délicate cette charmante aquarelle que nous donnons ici, de la *Vierge à l'hostie* qui est l'une des plus belles compositions d'Ingres. Les bois, répandus à profusion dans le corps de l'ouvrage, sont d'une exécution soignée, qui fait honneur au graveur, M. Huyot; les monuments sont reproduits d'une grande variété et d'un incontestable intérêt. Nous en mettons quelques-uns sous les yeux de nos lecteurs, notamment l'admirable *Annonciation* exécutée par Donatello dans sa jeunesse pour la chapelle Cavalcante à l'église de Santa-Croce à Florence. En ce qui touche la partie matérielle et artistique, c'est-à-dire l'impression, le papier et la gravure, qui est ici une parure vraiment somptueuse, nous avons plaisir à reconnaître que le livre de la *Sainte Vierge* est un beau livre que chacun pourra feuilleter avec la certitude d'y faire d'agréables et utiles rencontres.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [198]

UN MUSÉE A CRÉER

I.

Je propose la création d'un nouveau musée dans les salles du Louvre.

Ce musée est indispensable, d'une exécution des plus simples; *il ne coûtera rien.* Je vais essayer de le démontrer.

Dire qu'en France nous manquons d'esprit de suite, ce n'est pas risquer un paradoxe bien compromettant. Nous avons le génie inventif, nous ouvrons la voie, nous allons même jusqu'à poser les premiers jalons; vienne un caprice, une mode nouvelle, une révolution, adieu les projets de la veille et le chemin commencé! On se jette à la découverte, à gauche ou à droite suivant le cas, et l'on recommence de plus belle.

Sur quoi les Anglais, qui ne laissent rien à l'aventure, s'empressent de recueillir l'invention perdue, l'adoptent, l'élèvent, la font grandir tranquillement, sans tapage, et, quand l'œuvre est achevée aux applaudissements du monde, nous sommes tout étonnés de n'avoir pas su en faire autant.

On l'a dit depuis longtemps, le Français invente, l'Anglais perfectionne. Dusommerard invente le « Musée des arts décoratifs... » et l'Angleterre fonde Kensington.

C'est en 1843 que le comte Duchâtel décida l'acquisition de la collection Dusommerard; quelques années plus tard, Sauvageot faisait son entrée au Louvre. En s'occupant d'abord du Moyen Age et de la Renaissance, on courait au plus pressé; le premier pas, et le plus difficile, était fait. Mais, une fois la tâche commencée, il fallait nécessairement la mener jusqu'au bout, ouvrir les portes à Louis XIV qui attendait pour la première fois, installer à la suite Louis XV avec la Pompadour, Louis XVI et Marie-Antoinette; faire en un mot, pour l'art décoratif ce que l'on faisait pour la peinture, la sculpture et la gravure — un musée chronologique et complet jusqu'à nos jours. Eh bien, trente-trois ans se sont écoulés depuis la fondation de Cluny, vingt ans depuis la donation Sauvageot, et l'œuvre en est au même point. Le XVIIe et le XVIIIe siècle ne sont pas représentés, leur place est encore vide.

L'idée première était excellente, nous l'avons laissée en route; on sait ce que l'Angleterre en a fait.

Je n'entends pas reprendre ici l'œuvre interrompue et marcher sur les traces de nos voisins; pour un programme de cette envergure, il faut de longues études, un autre emplacement que le Louvre, un capital et des efforts considérables. D'autres tenteront l'entreprise et nous y souscrirons de grand cœur. Mais en attendant que la France possède un Kensington, à son tempérament, à sa taille, le Louvre n'a-t-il pas quelque chose à faire? Sans sortir de son cadre et sans entamer son budget, ne peut-il pas compléter, dans une certaine mesure, sa collection des arts décoratifs et faire une place aux deux siècles déshérités?

Songez-y donc! la lacune est déplorable. Je suis orfévre; je veux étudier les originaux de Ballin, de Lesgaré, de Germain; où les trouver? Je suis ébéniste; où sont les œuvres de Boulle, de Crescent, de Riesener, de Martin? Je suis ciseleur; où sont les bronzes de Gouthières et de Caffieri? Je suis tapissier, décorateur, doreur, ferronnier; où sont mes maîtres, ces grands artistes de l'École des Gobelins, qui fournissaient toutes les cours du monde? Montrez-moi le musée de cet art merveilleux qui fut jadis une de nos gloires les plus acceptées! Car on contestera nos peintres, nos architectes, nos sculpteurs; l'Europe entière s'incline devant notre suprématie dans les arts de l'ameublement aux derniers siècles, et s'étonne à bon droit de ne trouver nulle part la collection de ces chefs-d'œuvre de l'École française.

Je vais plus loin : la série qui nous manque est précisément la plus indispensable, celle qui nous intéresse davantage. Certes, la Renaissance et le Moyen Age sont les maîtres par excellence; ils enseignent les grands principes, le goût sévère, la logique des formes, leur appropria-

tion raisonnée à la matière, à la destination ; c'est la haute école de l'art. Mais leur enseignement suppose un auditoire initié, sans quoi la leçon risque d'être incomprise et de ne pas profiter. Le XVIIe et le XVIIIe siècle, au contraire, parlent notre langue, on les comprend tout d'abord. Leurs types, leurs modes sont les nôtres, à peu de chose près. Nous meublons nos appartements avec leurs dépouilles, leurs garnitures vont sur nos cheminées, leurs chenets dans nos foyers, leurs siéges sont taillés à notre mesure. Voilà les modèles que réclame l'industriel, l'enseignement qui lui convient. « Que m'importent, dira-t-il, vos chaires, vos hanaps, vos dressoirs et vos landiers? C'est affaire aux curieux et aux savants. Je veux savoir comment se fabriquaient les objets similaires des nôtres, ceux que je puis imiter et vendre utilement, une commode, un bureau, des flambeaux, un lustre, un canapé, dont je ne trouve le modèle nulle part. » Et l'industriel a raison.

Sans doute, depuis la guerre, nous avons recueilli quelques échantillons superbes, sauvés des Tuileries et de Saint-Cloud. Mais les uns sont perdus dans les solitudes du Musée des dessins, les autres disparaissent dans l'éblouissante orfévrerie de la Galerie d'Apollon. Tels qu'ils sont placés, ces meubles servent d'accessoires, d'accompagnement à la décoration murale; on ne les regarde guère plus que les banquettes. C'est un ameublement, ce n'est pas un musée.

« Mais je n'en ai pas d'autres, me direz-vous, et le peu que j'ai ne suffit pas à former une collection. La Révolution a détruit, la Commune a brûlé, l'Angleterre a acheté; et, depuis un siècle, elle continue son drainage dans toutes nos ventes publiques. Où voulez-vous que je m'approvisionne pour former un musée qui serait indispensable, j'en conviens, mais qui est impossible? »

C'est ce que je me propose d'examiner.

II.

Il y a quelques années, quand j'allais au Ministère de la Guerre, j'étais reçu dans un salon dont l'ameublement offrait le mélange singulier de l'Empire le plus brutal et du Louis XVI le plus délicat; et, comme je m'émerveillais devant ces précieux souvenirs de l'art du dernier siècle, le maître du logis me fit conduire dans plusieurs bureaux voisins, où je pus admirer à loisir quelques échantillons de la même époque et de la plus exquise beauté. Une commode couverte de ciselures était même, si je m'en souviens, placée dans une antichambre, et

le brosseur l'astiquait tous les jours comme un fourniment; j'ignore ce qu'il en reste aujourd'hui.

A quelque temps de là, le hasard me conduisit au Ministère des Finances, qui depuis... mais alors la Commune n'avait pas passé par là. La même surprise m'attendait. Un des chefs de service possédait une commode du dernier siècle, estimée 10,000 francs — c'était sous l'Empire. Un autre, qui cumulait les finances et la curiosité, avait transporté au Ministère une partie de sa collection personnelle et s'était composé un cabinet de haut goût. Je me rappelle trois pendules appartenant à l'État, dont l'une figurait une colonne monumentale surmontée d'une sphère de la plus grande tournure. Le bureau sur lequel il écrivait faisait son désespoir : « Croyez-vous, disait-il douloureusement, que j'en ai offert 25,000 francs, que je m'en sers tous les jours, et qu'il ne sera jamais à moi! » Le concierge du Ministère n'était pas moins bien partagé; sa commode en laque faisait bien envie à un marchand de notre connaissance, qui a souvent rôdé aux environs, *quærens quem devoret.*

A la Marine, Boulle était représenté par un de ses bureaux les plus magnifiques, et Riesener par deux buffets à grands médaillons de cuivre doré d'une exécution irréprochable.

Plus tard, l'occasion m'appelant dans les autres ministères, j'ai remarqué partout le même phénomène, et j'ai appris que tous possédaient un certain nombre de meubles précieux, provenant des premiers propriétaires, des grands seigneurs qui avaient vendu leurs hôtels tout meublés pour en faire des ministères.

Assurément, ces belles choses sont en fort bonnes mains et je ne doute pas du profond respect avec lequel messieurs les fonctionnaires de l'État s'asseyent dans un fauteuil qui vaut aujourd'hui 5 à 6,000 francs, et s'approchent d'un bureau que l'Angleterre couvrirait d'or; mais enfin il est permis de se demander si ces monuments inappréciables de l'art de nos pères sont bien à leur place, si les gens de service les traitent avec plus de révérence qu'un simple bureau en chêne de 300 francs, et s'ils ne seraient pas plus utilement placés pour leur sécurité, pour notre éducation et pour notre gloire, au Louvre, qui a besoin de se compléter, que dans les bureaux inexplorés d'un ministère.

Il suffirait d'une démarche faite par le Ministre compétent auprès de ses collègues pour les amener à *prêter* au Louvre les *pièces exceptionnelles* de leur mobilier historique, quitte à les remplacer par d'honnêtes fauteuils soigneusement capitonnés et par des bureaux moins chargés de cuivres, mais plus remplis de tiroirs et de cartonniers.

Voilà, si je ne me trompe, un premier contingent qui ne coûtera au Louvre que la peine de le demander; ce n'est pas tout.

Peu de nos lecteurs, sans doute, connaissent un vaste bâtiment situé à l'angle du Champ-de-Mars et du quai d'Orsay; c'est le Garde-Meuble. On n'y est admis qu'en montrant patte blanche et une autorisation ministérielle en bonne forme. Là sont entassées les splendeurs de l'ancien mobilier de la Couronne ; on ne leur permet de voir le jour qu'avec ménagements et dans certaines circonstances exceptionnelles. Une seule fois depuis un siècle, à la dernière Exposition de l'Union centrale, le public a pu voir *dans son ensemble* notre incomparable série de tapisseries. Quant aux meubles, on les réserve pour les fêtes officielles de nos nombreux Présidents, et j'aime à croire, pour l'honneur de l'art, que les danseurs du dernier bal de l'Élysée n'ont pas manqué de jeter en passant un regard aux meubles exquis, aux riches tentures et aux splendides candélabres du Garde-Meuble. Je me souviens d'avoir visité jadis, grâce à l'obligeance de l'ancien administrateur, cet immense ossuaire, rendez-vous de toutes les gloires et de toutes les misères de l'art, où les cadavres glacés de l'Empire et de la Restauration gisaient pêle-mêle avec les corps glorieux du XVIIe et du XVIIIe siècle. Par bonheur l'incendie les a oubliés et la collection est aussi complète qu'autrefois. Le Louvre serait-il malavisé de choisir dans ce trésor et de livrer au grand jour les immortels patrons de l'art français que le Garde-Meuble ne peut exposer faute de personnel et d'aménagements nécessaires? L'administration pourrait-elle se refuser à un prêt qui ne compromet en rien ses droits de propriété? On objectera que ces pièces servent à la décoration des grandes fêtes de l'Élysée ou de Versailles ; mais nous entendons bien ne faire qu'un choix, un choix sévère, et laisser le reste. Il n'est pas sûr que ces merveilles délicates s'accommodent du va-et-vient perpétuel qu'on leur impose. D'ailleurs, pourquoi l'État, le plus riche propriétaire de France, ne se donnerait-il pas le luxe de commander à nos artistes industriels des meubles et des bronzes pour ses fêtes et ses fonctionnaires, comme il achète aux peintres et aux sculpteurs des tableaux et des statues pour ses palais ?

Le Louvre ne peut manquer d'exploiter ce deuxième filon qui promet de belles découvertes. Mais nous ne sommes pas encore au bout de nos fouilles.

Comme on le pense bien, le Garde-Meuble a ses rebuts, objets brisés, vermoulus, ferraille hors d'usage, débris de meubles, fragments à demi calcinés découverts dans les décombres de nos Palais ; que faire de ces ruines? On les envoie au Domaine qui peut seul procéder à

l'aliénation. Le Domaine est le déversoir commun du Garde-Meuble, des ministères, des musées, des bibliothèques, de toutes les propriétés de l'État; il est chargé de vendre leurs objets réformés. C'est encore le Domaine qui fait les ventes mobilières à la suite des successions en déshérence.

Ces ventes ont des allures particulières. Quelques affiches sobrement répandues, parfois un avis discret dans certains journaux; la chose a lieu tantôt quai d'Orsay, dans les anciennes écuries de l'Empereur, tantôt à la fourrière de la rue de Pontoise. Pas d'expert pour faire les évaluations et fixer les mises à prix, pas de commissaire-priseur pour adjuger. Un vérificateur préside; il commence dès que le nombre réglementaire des acquéreurs est présent, mène vivement les enchères, adjuge, signe le procès-verbal et s'en va.

Dieu me garde de trouver à redire à ces procédés un peu expéditifs, mais parfaitement corrects. Le vérificateur fait son métier en conscience, que peut-on lui demander de plus? Il n'a ni l'expérience, ni l'intérêt du commissaire-priseur. Après tout, le Domaine n'est pas responsable de ce qu'on lui donne à vendre; comme le coq de la fable, il n'est pas tenu de s'y connaître en perles, et le moindre grain de mil, je me trompe,

Et le moindre ducaton
Seroit bien mieux son affaire.

On comprend ce que doivent produire des ventes sans publicité, sans catalogue, sans commissaire-priseur, sans expert et naturellement... sans amateurs. Aller de gaieté de cœur au bout du monde, quai d'Orsay ou rue de Pontoise! n'y comptez pas. On a déjà de la peine à faire venir l'amateur rue Drouot qui est sur son chemin; il faut le solliciter par des affiches, des catalogues à domicile, des expositions particulières, des cartes réservées. On lui donne un éclairage exceptionnel, des salles chauffées et tendues, un coin réservé pour n'y rencontrer que des gens de son monde. On sait l'heure de son arrivée, on lui réserve les morceaux de choix. Ah! les belles recettes que ferait Me Pillet avec les rebuts du Domaine! Car tout n'est pas à dédaigner dans cette friperie; on rencontre parfois des débris excellents, facilement restaurables, ou des objets entiers provenant des successions abandonnées, que le Domaine laisse aller à vil prix faute d'acquéreurs sérieux.

Aussi quelle joie parmi les notabilités de la rue de Lappe et du Gros-Caillou le jour des ventes du Domaine! Ils sont là une demi-douzaine,

ferrailleurs, regrattiers et fripiers, bien décidés à ne pas se faire concurrence. Ils achètent tout et se réunissent après la vente chez le marchand de vin, pour procéder à une équitable révision. Tel meuble que nous connaissons bien, payé 250 francs, a été revendu 10,000 francs en Angleterre; telle pièce d'argenterie, vendue au poids, a décuplé son prix en quelques heures. La célèbre rampe d'escalier de la Bibliothèque, chef-d'œuvre de la serrurerie française au dernier siècle, vendue comme démolition, rachetée 1,200 francs par un marchand bien connu, a été revendue 12,000 francs à sir Richard Wallace. Les magnifiques boiseries de la Bibliothèque ont passé par les mêmes aventures ; vendues par l'État au prix de la démolition, elles ont fini par trouver acquéreur à 35,000 francs. Dernièrement des colonnes, des tables de porphyre et de marbres précieux allaient être adjugées à un fabricant de mosaïques pour les mettre en morceaux, quand un homme intelligent est survenu à point pour les sauver. Hier, dans un lot de ferrailles se trouvait une console en ébène incrustée de laque, avec des crémones, des serrures, des fiches et des boutons de porte d'un excellent travail, découverts dans les ruines des Tuileries. Nous pourrions citer d'autres exemples avec les dates, les prix, les noms des acquéreurs, bien que ces messieurs évitent d'ébruiter leurs bonnes fortunes et se renferment dans un silence prudent et lucratif.

Franchement n'est-il pas temps de mettre un terme à ces pratiques? En faisant ses ventes à l'hôtel Drouot, dans le local familier aux amateurs, avec tout le cérémonial d'usage, le Domaine couperait court à l'exploitation des brocanteurs, dont il est la première victime, et s'assurerait, par la libre concurrence, une plus-value certaine. Enfin, — et c'est le point essentiel pour nous, — la Direction des Musées nationaux ne devrait-elle pas réclamer le droit d'intervenir avant la vente et de prélever pour son compte, parmi les débris appartenant à l'État, ceux qui pourraient prendre place dans un musée? Dès à présent le Louvre pourrait sans doute faire un choix dans les meubles de réforme destinés aux ventes prochaines, et attendre patiemment les découvertes ultérieures.

Au résumé, le Louvre a trois moyens sous la main pour compléter sans frais sa collection mobilière; il peut exploiter :

1° Les Ministères,

2° Le Garde-Meuble,

3° Les ventes du Domaine.

De ces trois fonds, les deux premiers, les plus riches, lui sont ouverts dès maintenant; le troisième est la ressource de l'avenir. Et nous n'avons pas tout dit; bien des carrières sont encore inexplorées. Qui sait, par

exemple, si une visite attentive dans nos palais de Compiègne, de Versailles, de Fontainebleau ne ferait pas découvrir quelque relique précieuse oubliée dans le logement d'un adjudant, d'un architecte, voire d'un simple valet de chambre? Qui sait les surprises que nous réserve la commission de l'Inventaire des richesses artistiques, le jour où elle dirigera ses recherches de ce côté?

III.

Nous avons la collection, mais où la placer commodément? car il faut un local assez vaste, bien divisé, permettant un classement historique de siècle en siècle et de salle en salle, de la Renaissance au premier Empire.

Que le lecteur veuille bien m'accompagner au Louvre; montons par l'escalier à l'extrémité de la salle des grandes sculptures égyptiennes. Voici l'ancien musée des Souverains et la galerie qui longe la colonnade de Perrault. C'est précisément l'emplacement que nous allons prendre, si vous le voulez bien, puisque nous y sommes, — et qu'il est sans emploi. — Le musée Campana, délogé par la collection Lacaze, convoiterait, dit-on, pour ses terres cuites une partie de la galerie; sans discuter lequel a le plus de droits, de lui, — un étranger, — qui occupe déjà tant de salles, ou de nous qui n'avons pas encore un coin dans la maison paternelle, nous lui ferons sa part; nous sommes bon prince et ne voulons pas nous brouiller avec nos voisins.

Le corps de bâtiment tout entier comprend huit salles, dont une, l'avant-dernière, peut-être facilement divisée par moitié, soit neuf salles en tout. Si l'on donne la dernière du côté nord au musée Campana pour remplacer celle qu'il a perdue, nous avons huit pièces à notre disposition. Il n'en faut pas davantage et les conservateurs du Louvre sauront bien s'en accommoder pour installer leur série chronologique.

Figurez-vous le nouveau musée s'ouvrant par un triple vestibule formé du salon d'Anne d'Autriche à Vincennes, de la chambre dite *à alcôve*, et du salon *de parade* de Henri II, « la plus belle chambre du monde, » disait Sauval. A la suite, une enfilade de pièces, chacune tendue de ses tapisseries empruntées au Garde-Meuble, et garnie de son ameublement, de ses bronzes, de ses menus chefs-d'œuvre; — la salle de la Renaissance, avec les spécimens mobiliers des collections Révoil et Sauvageot; — la salle du XVIIe siècle, avec les admirables tentures de l'histoire de Louis XIV, l'honneur des Gobelins, encadrant les magnificences de Boulle; au besoin et s'il faut combler des lacunes, on utilisera

les doubles de la galerie d'Apollon ; — les salles de Louis XV et de Louis XVI, avec leurs tentures mythologiques, leurs ciselures et leurs meubles sans pareils, le grand bureau de Saint-Cloud et les médailliers de roi, l'armoire à bijoux de Marie-Antoinette et la table de la vente Beauvau, les bronzes du Garde-Meuble et les vases de Chine montés, sauvés des Tuileries ; — enfin la salle de l'Empire. Çà et là quelques bustes, des grands vases sur les consoles, les gaînes ou les colonnes, pour rompre l'uniformité des lignes et donner le mouvement, la vie ; un musée n'est pas forcément une salle d'étude monotone et sévère, on ne lui refuse pas certaines coquetteries de bon aloi. Le spectacle ne sera-t-il pas saisissant et singulièrement instructif? Un pareil musée, — panorama déroulant l'histoire du meuble et de ses accessoires depuis trois siècles et formé des plus beaux échantillons connus, — n'est-il pas à sa place au Louvre et digne en tout de son entourage?

S'il en est ainsi, si j'ai démontré que l'œuvre est indispensable et de premier ordre, l'exécution facile, la dépense nulle, ma tâche est finie ; que le Louvre commence la sienne. Il ne s'agit pas de crédits nouveaux, de lois et de décrets; Dieu merci! nous ne faisons pas de politique et les Chambres n'ont rien à voir dans nos affaires. Le Louvre a fait ses preuves, il sait au besoin prendre les grandes décisions en dépit des critiques mesquines ou jalouses. Le moment est venu de faire un nouvel effort, il n'a pas un moment à perdre. Qu'il montre aux étrangers venus à Paris en 1878 une merveille de plus, un musée national par excellence, entièrement neuf et inconnu, sans aucun similaire en Europe et, — ce qui ne gâtera pas la surprise, — un musée organisé en un an et qui n'aura rien coûté.

EDMOND BONNAFFÉ.

ANDRÉ DEL SARTE[1]

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

VI.

AUT-IL croire qu'André del Sarte ait attendu jusqu'en 1525 pour s'apercevoir qu'il était un maître? N'aurait-il eu l'exacte notion de la place qu'il occupait dans l'art florentin qu'après l'éclosion de son dernier chef-d'œuvre, la *Madonna del Sacco?* De telles défiances ne s'expliqueraient guère, et l'on ne comprendrait pas qu'un pareil artiste eût pu, pendant si longtemps, douter de lui-même. Il est certain que c'est en 1525 seulement que le nom d'*Andrea d'Agnolo del Sarto dipintore* se trouve consigné au vieux livre de la corporation des peintres de Florence. En présence d'une affiliation aussi tardive, on est tenté de croire à un oubli de la part du scribe chargé de la tenue du registre ou à une lacune dans la série des documents retrouvés. En général, on entrait de fort bonne heure dans la compagnie, et on admettra malaisément qu'André ait attendu jusqu'à trente-huit ans pour reconnaître qu'il n'était plus un apprenti.

Ce fait, et bien d'autres que nous avons signalés en passant, démontrent que, pour savoir par le menu la biographie d'André del Sarte, il y aurait encore bien des fouilles à entreprendre dans les archives. Croirait-on que, malgré les recherches de Biadi et des récents annotateurs de Vasari, on ignore à quelle époque André a peint une de ses compositions les plus célèbres, la *Cène* de San-Salvi? Un

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 465, et t. XV, p. 38 et 261.

document étant toujours plus instructif qu'une conjecture, il faut ici se montrer prudent. On peut toutefois tenir pour assuré que la fresque appartient à la dernière manière du maître : par certaines qualités de dessin, elle atteste une maturité de talent, une sorte de *summum* qu'André ne devait point dépasser. Il a pu avoir plus de charme, on ne voit pas qu'il ait jamais eu plus de tranquillité sévère et plus de force. Le *Cenacolo* ne semble avoir été commencé qu'après l'achèvement de la décoration du Scalzo : peut-être découvrira-t-on un jour qu'il est de 1526 ou 1527.

San-Salvi est un faubourg de Florence. Les gens de distinction y vont en voiture : les simples critiques n'ont pas besoin d'éblouir par tant de faste les habitants d'une région qui touche à la campagne. On se dirige vers la *Barriera Aretina*, en traversant un quartier neuf, dont toutes les rues portent des noms de peintres ; on franchit, par un passage à niveau, le chemin de fer d'Arezzo; on fait quelques pas sur une voie montante bordée de jardins; on est arrivé. De l'ancien monastère il ne reste plus qu'un immense réfectoire, dont les murailles latérales sont nues ; au fond, une grande fresque : c'est le *Cenacolo*.

Le Christ est assis à table avec les Douze. Le sujet, qui implique nécessairement une disposition symétrique et traditionnelle, rappelle à l'esprit la *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces, et le souvenir du chef-d'œuvre de Léonard nuit d'abord à l'effet que peut produire la peinture d'André del Sarte. La fresque n'est pas trop mal conservée; elle a un accent de couleur assez vif, et qui, tout d'abord, désoriente un peu. Il faut s'habituer à ces intensités de ton, qui ne sont pas accoutumées chez André del Sarte, et qui proviennent, indépendamment de restaurations qu'on peut supposer, de ce que la fresque, constamment abritée, n'a pas subi la décoloration que nous avons constatée aux peintures extérieures de l'Annunziata, si tardivement protégées, comme celles du *cortile*, ou confiées encore, comme la *Madonna del Sacco*, à la clémence douteuse du grand air.

Le Christ est d'une beauté grave et individuelle ; placé à côté de saint Jean, il pose la main sur celle du disciple préféré, qui est vu de profil et vêtu de blanc. La tête de saint Jean est jeune, blonde, particulièrement charmante. Les autres convives ont aussi un grand caractère, avec plus de gravité que d'émotion. Tout en haut, au dernier plan, deux serviteurs se montrent aux baies simulées de la muraille, et assistent, témoins muets, aux mélancolies du souper d'adieu. Ces figures sont inutiles peut-être : l'auguste communion n'a pas besoin de spectateurs, et l'on retrancherait volontiers ces personnages subalternes. Le

point faible de cette fresque fameuse, c'est la couleur. Il est visible que la combinaison rationnelle y tient moins de place que le hasard. Ici apparaît un ton jaune, là un rouge ou un gris violacé, et ces diverses notes ne sont pas suffisamment disciplinées ou silencieuses. Mais la *Cène* de San-Salvi brille par d'autres mérites. C'est assurément la composition dans laquelle André del Sarte s'est montré le plus inquiet de la beauté des types. Il y a dans son œuvre des pages plus émues et plus touchantes; il n'en est pas une où la recherche systématique de la beauté pure se manifeste par un choix de formes plus sévères et plus noblement correctes. Sans doute, le point de départ est toujours le portrait; mais le caractère particulier s'agrandit et se généralise dans une idéalisation dont André del Sarte soupçonnait à peine les méthodes, au début de sa carrière. Chose grave et qui doit surprendre dans une œuvre d'un tel maître : nous regardons attentivement la *Cène*; nous n'y reconnaissons plus personne.

La *Cène* du réfectoire de San-Salvi fut de tous temps admirée; elle dut même à sa réputation d'être conservée à l'heure où tant de merveilles disparurent. Aux approches du siége de 1529, lorsque l'armée ennemie allait investir Florence et montrait déjà son avant-garde aux pentes des coteaux voisins, une sorte de rage s'empara de la population florentine, une colère folle passa dans les âmes. Surexcitées par un patriotisme qui ne fut pas toujours intelligent, des bandes furieuses dévastèrent les villas, les couvents, les églises, qui, le long des murailles de la ville, faisaient à Florence comme une ceinture de trésors. San-Salvi fut menacé; déjà les démolisseurs allaient accomplir leur œuvre de destruction : ils virent la *Cène*, et s'arrêtèrent désarmés. Le charme, qui avait si souvent protégé André del Sarte, le défendit cette fois encore.

Les calamités du siége, sur lesquelles nous aurons à revenir, furent précédées et comme annoncées par d'autres malheurs. On n'y voit pas toujours bien clair dans la chronologie des pestes ou des épidémies florentines; mais nous n'avons aucune raison de douter de la gravité de celle de 1527. Elle dura trois mois et fit de nombreuses et d'illustres victimes. L'arbre généalogique de la famille des Della Robbia, tel que l'ont dressé les éditeurs de Vasari, est sous ce rapport assez significatif. Il nous montre trois fils du *plastico* Giovanni mourant de la peste cette année même. La mort frappait ainsi aux portes de la maison d'André del Sarte ou du moins dans son entourage. Par une coïncidence qui n'a pas encore été remarquée et qui prouve une fois de plus que l'art de vérifier les dates est un très-grand art, André est pris en 1527 d'un

LA CÈNE.

(Fresque du réfectoire de San-Salvi.)

vif amour pour la campagne. On est en droit de supposer que la belle Lucrezia avait un goût médiocre pour le séjour des villes empestées. Elle a dû entraîner son mari vers les collines où l'air était meilleur. Ce qui est certain, c'est qu'il existe à Florence, dans le corridor enchanté qui réunit les Offices au palais Pitti, douze paysages à la sanguine, feuilles détachées d'un album d'André del Sarte. Ces paysages sont des croquis naïfs pris sur nature et très-sommairement indiqués. On y voit des villages, des champs cultivés, des bois taillis, avec des figurines crayonnées en courant et par à peu près. Sur l'une de ces feuilles, qui représente la vue d'un palais fortifié entouré d'un bouquet d'arbres, j'ai lu cette écriture : *Questo libro si chominciù al 30 augusto 1527.* André passa donc à la campagne les mauvais jours de la saison brûlante. Il dut rentrer à Florence vers la fin de l'automne, et comme il n'y retrouva pas tous ses voisins, il comprit que la vie de l'homme se hâte vers des lendemains peu sûrs, et il fit son testament.

Le texte du testament d'André del Sarte a été retrouvé et publié en 1829 par Luigi Biadi. Il est daté du 27 décembre 1527. Bien que cette pièce, rédigée en latin de notaire, ait la sécheresse apparente d'un instrument respectueux des formules consacrées, elle a, pour la biographie du maître, une certaine importance. C'est le testament d'un galant homme qui obéit aux idées du XVIe siècle et ne songe pas encore au droit moderne. On y voit qu'André ne faisait pas trop mauvais ménage avec sa femme; l'artiste constate que Lucrezia ne lui a point donné d'enfant; mais il ajoute qu'il n'a nullement renoncé à voir sa maison s'enrichir de ce trésor espéré : toute l'économie de son testament est basée sur l'hypothèse de la naissance d'un fils, héritier de son nom et de sa modeste fortune. A défaut de cet enfant, qui ne vint jamais, la nue propriété de ses biens doit appartenir à la descendance masculine de ses deux frères, et si ces derniers n'ont point d'enfants mâles, l'héritier définitif sera l'hôpital des Innocents de Florence. Tout cela est dans l'ordre. Mais André n'oublie ni la jeune Maria, fille de Lucrezia et du *berretaio*, ni Lucrezia elle-même. La première reçoit à titre de legs la *bottega* ou l'atelier dans lequel il exerce son métier de peinture ainsi qu'une partie du jardin de sa maison, près du monastère de la Croce ; la seconde rentre dans sa dot de cent cinquante florins d'or, dont la valeur est représentée par du numéraire et par la moitié d'une autre maison située via San-Gallo. André rendait donc exactement la dot qu'il avait touchée en 1518. De plus Lucrezia del Fede était instituée usufruitière de tous les biens du testateur. Et cette libéralité n'est pas faite sans phrases. Elle est motivée sur la charité et sur l'amour dont la *diletta*

domina a toujours fait profession envers André. On dira peut-être que ces expressions sont des formules de style, que les notaires de 1527 avaient des façons galantes et qu'un testament n'a jamais rien prouvé. C'est vrai; mais ici la phraséologie du tabellion est d'accord avec les faits. Tout démontre qu'André del Sarte a toujours aimé chèrement la belle Lucrezia. C'est, pour l'un et l'autre, une bonne note, un commencement de réponse aux méchants bruits que Vasari a fait courir. Quand une femme pousse la coquetterie jusqu'à la trahison, le mari peut garder au cœur la blessure secrète de l'amour persistant, mais il n'est point tenu de décerner dans un acte public un brevet de fidélité à l'épouse incorrecte.

VII.

La meilleure chose qu'un artiste puisse faire, lorsqu'il a dicté son testament, c'est de se remettre au travail. André del Sarte ne suivit pas une autre méthode. L'année 1528 paraît avoir été très-activement employée. Des documents authentiques nous permettent de dater de cette époque deux belles peintures qui, avec la *Cène* de San-Salvi, sont des témoins éclatants de la dernière manière du maître.

Le premier de ces tableaux est celui qu'il peignit pour Giuliano Scala, et qui, après avoir fait partie de la collection de Jacques Laffitte, fut vendu en 1834 et acheté pour le musée de Berlin. Faute de 28,000 fr. la France a fait ce jour-là une perte à jamais regrettable. Cette peinture, que Vasari a cataloguée sans la juger, représente la Madone tenant son fils en compagnie d'une collection de saints. Je laisserai à M. Louis Viardot le soin de décrire cette composition : « Sur un trône que portent les nuages, et qu'entourent les chérubins, Marie est assise tenant dans ses bras l'Enfant-Dieu. Deux groupes de bienheureux forment sa cour céleste : à droite, saint Pierre, saint Benoît, saint Onuphre; à gauche, saint Marc avec le lion, saint Antoine de Padoue, sainte Catherine d'Alexandrie; les deux premiers de chaque groupe se tiennent debout, le troisième agenouillé, et le premier plan se termine par les figures à mi-corps de saint Celse et de sainte Julie... Peinte sur panneau et frottée en quelques parties, cette page capitale réunit le plus merveilleux, le plus éblouissant coloris à la plus grande élévation de style[1] ». J'ajouterai que cette peinture, dont la date n'a pas toujours été exactement indiquée, porte l'inscription : ANN. DOM. M.D. XXVIII.

Ainsi, ce qui frappe tout d'abord dans le tableau du musée de Berlin,

1. Les *Musées d'Allemagne*, 1852, p. 348.

c'est la richesse des colorations. Il paraît que tel fut en effet le souci d'André del Sarte en 1528. Nous en trouvons une admirable preuve à l'Académie des Beaux-Arts de Florence qui a hérité du tableau des *Quatre Saints* qu'André avait peint pour les moines de l'abbaye de Vallombreuse. Cette peinture ne nous est plus montrée aujourd'hui dans sa forme primitive ; elle se complétait autrefois par une prédelle divisée en cinq compartiments; l'Académie n'en a conservé que quatre qui représentent des épisodes relatifs à la vie des saints figurés dans le panneau principal. Ils sont disposés en deux groupes : à gauche, saint Michel tenant l'épée et la balance, et saint Jean Gualbert appuyé sur le bâton pastoral; à droite, l'évêque saint Bernard des Uberti superbement vêtu, et saint Jean-Baptiste, la main levée et montrant le ciel. Il y avait jadis entre ces deux groupes deux adorables figurines d'anges portant des banderoles; on les a détachés du panneau pour en faire un cadre spécial. Dans sa constitution actuelle, le tableau des *Quatre Saints* est une merveille. L'austérité des têtes et la grandeur des attitudes se tempèrent par une douceur d'exécution qu'André del Sarte n'a jamais poussée plus loin, mais qui garde cependant la belle fermeté florentine ; les chairs ont dans leur morbidesse caressée une sorte de splendeur d'or en fusion; les couleurs sont luxueuses, intenses, et elles se marient toutefois dans une grande harmonie savoureuse. Parmi les peintures à l'huile, c'est peut-être là le chef-d'œuvre d'André. Quelle leçon pour ceux qui, dans la géographie de l'art italien, s'obstinent à délimiter d'un trait trop précis les frontières des provinces et des écoles ! La grande âme du pays passe au-dessus de toutes ces barrières. Il y a des heures où, pour la coloration chaude des carnations ambrées, Florence ressemble à Venise.

Le tableau des *Quatre Saints* ne fut pas la dernière œuvre d'André del Sarte. Le 2 février 1529, il fut reçu membre de la Compagnie de Saint-Sébastien, et son entrée dans cette confrérie de charité lui donna l'occasion d'exécuter une peinture dont il est parlé partout avec de grands éloges. Disons en passant que tout le monde n'était pas admis dans l'association de *San-Bastiano;* il fallait pour y entrer avoir une sorte de répondant et subir les chances d'un scrutin. L'épreuve fut favorable à André, ce qui montre une fois de plus que l'artiste dont on a parlé d'un air si dégagé jouissait de quelque considération dans Florence. Il devait un remercîment à la Compagnie; il peignit pour elle un *Saint Sébastien* que Cinelli qualifie de *bellissimo dipinto.* C'était, d'après Biadi, une demi-figure nue. Elle existait encore en 1677 chez les confrères de San-Bastiano ; la trace en est aujourd'hui perdue. On peut re-

LES QUATRE SAINTS.

(Tableau de l'Académie des Beaux-Arts à Florence.)

marquer à ce propos qu'André del Sarte n'a jamais refusé le concours de son talent aux associations pieuses. Il avait peint, pour la Compagnie de San-Jacopo del Nicchio, une image de *Saint Jacques* qui servait de bannière le jour des processions solennelles. Il a suffi d'un cadre pour faire de cette bannière un tableau très-intéressant. Le lecteur se rappelle l'avoir vu au musée des Offices, où il attire les yeux par l'intensité de ses colorations énergiques. La figure du saint s'enlève sur un fond bleu qui est presque violent. Rien de plus légitime que cette audace et de plus sage. Il ne messied pas qu'une bannière processionnelle, lorsqu'elle est promenée par les rues, ait l'éclat vibrant d'une enseigne.

Baldinucci et quelques autres écrivains considèrent le *Saint Sébastien* dont nous venons de parler, comme la dernière peinture à l'huile qui soit sortie du pinceau d'André del Sarte. Cette indication semble exacte. Depuis lors, André ne paraît avoir exécuté que des peintures murales d'un caractère assez singulier et qui se rattachent à l'histoire florentine. On sait que les Médicis n'ont jamais été impunément chassés. Ils avaient été expulsés pour la troisième fois le 17 mai 1527, et ils en conservaient une violente rancune. Si leur colère n'éclata pas plus tôt, c'est qu'il faut du temps pour se préparer à mal faire. Les circonstances allaient devenir graves. Au printemps de 1529, une menace pesait sur Florence. C'est le 6 avril que Michel-Ange fut nommé commissaire général des fortifications de la ville. Ils songeaient à se défendre, ces marchands de soie et de laine, ces artistes, ces musiciens, ces poëtes qui semblaient si peu faits pour les choses de la guerre. Ils avaient contre eux Charles-Quint, Clément VII, le prince d'Orange et des bandes de mercenaires qui parlaient tous les langages, même l'italien. L'armée ennemie approchait. Le 24 septembre, San-Salvi était menacé par les démolisseurs patriotiques; le 29 octobre, Michel-Ange, qui, dans un accès de découragement, avait quitté la partie, recevait un sauf-conduit, et bientôt après il rentrait dans Florence, où personne ne s'étonna de lui voir faire noblement son devoir de citoyen.

André del Sarte n'était nullement un homme de combat; mais pendant les heures troublées où se préparaient tant de désertions, il demeura, tranquille et silencieux, à son poste de travailleur. Il ne songea même pas à quitter Florence. Aux jours du siége, qui dura près de onze mois, il recueillit chez lui le jeune Salviati et Nannoccio; le maître et les élèves continuèrent à faire de la peinture, suivant en ce point l'exemple de Michel-Ange qui peignait la *Léda*, tout en défendant les hauteurs de San-Miniato. Les malheurs du temps vinrent même fournir à André une occasion de travail.

Pendant les fiévreuses journées qui précédèrent l'investissement de Florence, quelques personnages, les uns considérables, les autres obscurs, quittèrent la ville. Il se rencontre toujours des gens qui n'aiment pas à être assiégés. Par une délibération des Huit (30 septembre 1529), treize citoyens des plus qualifiés furent déclarés rebelles et sommés d'avoir à comparaître dans un délai de six jours. André del Sarte n'eut point à s'occuper d'eux. Mais on eut besoin d'un peintre de bonne volonté pour supplicier en effigie d'autres suspects ou d'autres traîtres, capitaines ou bourgeois, dont il avait paru juste de signaler les méfaits aux colères du peuple. C'était une vieille mode du moyen âge à laquelle le XVIe siècle n'avait pas renoncé. La peinture, remplaçant le pilori, devenait une forme du châtiment. On sait les noms, médiocrement glorieux d'ailleurs, des rebelles dont André fut chargé de figurer la portraiture infamante. On partagea les criminels en deux séries. Les *capitani*, dont les images furent peintes aux murailles de la Mercatanzia Vecchia, étaient les deux Orsini, Cecco et Jacopantonio, et Giovanni da Sessa; les *cittadini*, qu'André eut à représenter sur la façade du palais du Podestat, étaient Alessandro Corsini, Taddeo Guiducci et Pier-Francesco Ridolfi. Un passage de Vasari semble dire qu'André del Sarte, dont l'âme était faite de douceur et de clémence, se livra sans enthousiasme à cette besogne commandée. Il se souvenait qu'Andrea del Castagno avait été appelé « Andrea degl'impic cati », parce qu'il avait, lui aussi, peint des suppliciés aux murailles florentines, et il se souciait peu, lui, le tendre peintre des madones, de mériter un surnom pareil. Il fit faire à la Mercatanzia, ainsi qu'au Bargello, de grands échafaudages dont les planches assemblées avec art formaient comme des chambrettes mystérieusement closes. Il affecta de dire par la ville qu'il laissait à son élève Bernardo del Buda le soin de peindre le portrait des rebelles. Les apparences étant ainsi sauvées, il profitait des heures obscures pour se glisser dans sa petite maison de bois ou pour en sortir. Il est inutile de dire que Vasari, à qui j'emprunte ces détails, est parfaitement capable de les avoir inventés. Tant de prudence eût été ridicule, car personne n'ignorait à Florence à qui ce travail avait été confié. Dans la réalité des faits, les effigies des condamnés étaient absolument l'œuvre d'André del Sarte; de plus, elles étaient belles et Vasari déclare que, capitaines et bourgeois, tous paraissaient *vivi e naturali*. Il existe d'ailleurs au musée des Offices cinq dessins à la sanguine qui semblent se rapporter à ces peintures et qui sont incontestablement de la main d'André. Quant aux portraits, ils disparurent dans le courant du XVIe siècle. Les uns furent effacés par les intempéries du ciel; les autres, d'un aspect peu agréable pour les familles des rebelles,

se cachèrent sous une couche de blanc, et les animosités s'étant éteintes, tout fut oublié.

Il est bien vrai d'ailleurs que ce fut là la dernière œuvre d'André del Sarte. Quoique l'artiste fût encore dans la force de l'âge, ses jours étaient comptés. Le siége de Florence avait été long, car la ville ne se rendit que le 12 août 1530. La cité vaincue s'emplit alors de soldats triomphants, mais plus ou moins malades; les chaleurs de l'été développèrent des germes malsains, et les assiégés résistèrent difficilement à ces influences mauvaises. Ils avaient souffert, et, pour la plupart, ils s'étaient vus condamnés à ne faire, pendant de longs mois, que des repas insuffisants ou presque chimériques. La dureté des vainqueurs, le spectacle des supplices qui rougissaient de sang la cour du Bargello, n'étaient pas pour raffermir les âmes défaillantes. Atteint d'un mal dont l'histoire ne dit pas le nom, mais qui avait certainement pour cause les souffrances endurées pendant le siége, André mourut, jeune encore, le 20 ou le 21 janvier 1531[1].

Vasari, toujours implacable dans ses aversions pour Lucrezia del Fede, raconte qu'André del Sarte s'éteignit abandonné de ses proches, notamment de sa femme qui, *per timor della peste*, se tenait volontiers éloignée de la chambre du malade. Biadi paraphrase le texte consacré, mais il semble éprouver le besoin de l'adoucir, et il déclare qu'en ces dernières heures Lucrezia était bien rarement auprès de son mari. Il y a des historiens qui savent tout. Pour moi je n'ai que des notions confuses sur la fin d'André del Sarte. Vasari se contredit d'ailleurs, puisque, après avoir parlé de la peste, il ajoute que l'artiste mourait d'une maladie d'intestins, *perchè avesse disordinato nel mangiare dopo aver molto in quello assedio patito*. Le grand homme paraît avoir été inhumé fort simplement, sans discours. Les confrères du Scalzo vinrent chercher son corps et le portèrent à l'Annunziata. Il fut enterré sous le pavé de l'église, selon le désir qu'il avait exprimé dans son testament. Le 22 janvier, la Compagnie de Saint-Sébastien à laquelle il était affilié fit célébrer un service pour le repos de son âme. *A Dio piacia tirarlo al suo beato regno*, dit le vieux mémorial de la confrérie.

André laissait un assez grand nombre d'œuvres inachevées. Elles furent terminées par ses élèves qui, pour la plupart, se montrèrent ha-

1. 1531 et non 1530, comme on l'écrit d'ordinaire en comptant à la mode toscane. Les derniers annotateurs de Vasari ont proposé sur ce point une correction qu'il faut accepter. Il est absolument certain qu'André del Sarte est mort après le siége de Florence, *finito l'assedio*.

biles et dont quelques-uns même devinrent célèbres. Vasari en a dressé une liste qu'il n'est pas utile de reproduire. André eut aussi, de son vivant et après sa mort, une légion de copistes. Plusieurs, dont les noms sont restés inconnus, paraissent avoir été des imitateurs intelligents et fidèles. Les œuvres du maître furent reproduites d'abord comme motifs d'études : elles furent ensuite copiées, dans un but commercial, les originaux ayant, ainsi que Vasari le constate, triplé de valeur après la mort d'André. De là la multiplicité de ces répliques, comme on en trouve dans presque tous les musées et dont la perfection quelquefois troublante est faite pour embarrasser le spectateur. Ces copies sont cependant inégales et on pourrait presque les classer par ordre chronologique. Ce sont les plus anciennes qui sont les meilleures : celles qui ont été faites dans l'atelier d'André del Sarte et sous ses yeux par les élèves de la première promotion, comme Jacopo da Pontormo, par exemple, ont une morbidesse, une générosité d'exécution qui rappellent véritablement les procédés du maître. Plus tard, la méthode se modifia. Lorsque les Salviati et les Vasari tinrent à Florence le haut du pavé, la peinture onctueuse d'André del Sarte parut trop amollie : on la copia encore, mais froidement et non sans sécheresse. Les nouveaux venus n'étaient plus dans le secret. Rien ne s'éternise en ce monde, et le parfum ne dure pas beaucoup plus que la fleur.

VIII.

La méthode historique qui a présidé à ce travail ne nous a pas permis de tout dire. Nous avons rencontré, chemin faisant, des faits incertains, des œuvres sans date qui désorganisaient nos combinaisons et qui embarrassaient notre marche. Nous les avons systématiquement écartés. Nous ne devons cependant pas avoir l'air d'ignorer que les uns et les autres tiennent quelque place dans les livres et qu'il n'est guère possible de les laisser dans l'ombre. Il reste bien des points d'interrogation dans la biographie d'André del Sarte. On s'est demandé, par exemple, si ce Florentin qui est venu à Paris a jamais fait le voyage de Rome. La question n'est pas sans intérêt. Pour nous, nous tiendrions beaucoup à savoir si André a vu le plafond de la chapelle Sixtine.

Cette excursion à Rome est vraisemblable; elle était facile et il serait tout à fait étrange qu'André del Sarte, constamment attentif aux procédés et aux progrès de la peinture à fresque, n'ait pas eu le loisir d'aller étudier l'œuvre de Michel-Ange. Et pourtant ce voyage a paru douteux

à Bottari, et nous devons dire que lorsqu'on range en bataille les faits authentiques de la vie d'André et les œuvres qui remplirent sa laborieuse carrière, on ne sait trop où placer un séjour à Rome. S'il a fait le voyage pendant sa jeunesse et alors qu'il n'était encore qu'un apprenti, il n'a pas vu le plafond de la Sixtine, commencé en 1508, achevé en 1512. Ces considérations n'ont point arrêté l'abbé Lanzi, qui déclare que Vasari était très-bien informé des aventures de son maître et que sur ce point il n'a pu se tromper. Vasari parle, en effet, du voyage d'André del Sarte, et il le fait en termes singuliers. Il prétend que si André s'était fixé quelque temps à Rome lorsqu'il y alla pour voir les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, il aurait sans nul doute appris à donner plus de richesse à ses compositions, plus de force et de finesse à ses figures. Vasari ajoute qu'André del Sarte était timide à l'excès, qu'il se défiait de lui-même, et que lorsqu'il eut vu avec quelle fierté dans le dessin, quelle certitude dans la manœuvre les élèves de Raphaël exécutaient les travaux qui leur étaient confiés, il reconnut qu'il ne pouvait lutter avec d'aussi redoutables rivaux ; de là son prompt retour à Florence. Ce récit est de la dernière étrangeté. J'aime à croire que la suavité de Michel-Ange, qui resta le véritable maître d'André del Sarte, l'aura consolé des violences de Jules Romain. On comprend qu'une âme aussi sincère ait eu peur de la rhétorique et de la peinture à paraphes.

On ne retrouve pas de traces authentiques des relations qui, inévitablement, ont dû exister entre André et Michel-Ange. Ils ont pu maintes fois se rencontrer à Florence. Michel-Ange prisait fort le talent du peintre de l'Annunziata, et, s'il en fallait croire Cinelli, il l'aurait dignement loué. Parlant un jour avec Raphaël des artistes qui firent la gloire des premières années du XVIe siècle, il lui aurait dit, de cette voix qu'on connaît et qui n'était pas toujours aimable : « Il y a à Florence un petit homme qui, s'il était employé comme toi dans de grandes entreprises, t'empêcherait de dormir, *ti farebbe sudar la fronte* », écrit le vieux chroniqueur. » Si le mot a été dit, il est postérieur à 1512. On sait qu'après avoir achevé le plafond de la Sixtine, Michel-Ange vînt, en octobre, se reposer un instant à Florence. C'est alors qu'il a pu voir à l'Annunziata l'*Adoration des Mages* terminée, une partie de la *Nativité de la Vierge* et les histoires en clair-obscur peintes au jardin des Servites. Et, en effet, c'étaient là des œuvres qui pouvaient faire réfléchir les meilleurs, même Raphaël.

Il resterait à dire quelques mots des peintures, sans date certaine, dont notre travail n'a pas fait mention. Elles sont nombreuses, et parfois de haute qualité. Le palais Pitti a gardé les plus célèbres. Là sont l'*An-*

[illegible] dire que lorsqu'on range en bataille les faits [illegible] carrière, on ne sait trop où placer un séjour à Rome [illegible] voyage pendant sa jeunesse et alors qu'il n'était encore q[illegible] il n'a pas vu le plafond de la Sixti[illegible] commencé en 1[illegible] 1512. Ces considérations n'ont point arrêté [illegible] Vasari était [illegible] informé des aventures [illegible] point il n'a pu se tromper. Vasari parle, en effet, du [illegible] Sarte, et il le fait en termes singuliers. Il prétend [illegible] fixé quelque temps à Rome lorsqu'il y a[illegible] Raphaël et de Michel-Ange, il aurait sans nul doute [illegible] de jeunesse à ses compositions, plus de force et [illegible] travaux qui lui étaient confiés, il reconnut qu'il ne pouvait lutter avec d'aussi [illegible] est de [illegible] d'Andrea [illegible]

[illegible] en fallait croire Cinelli, il l'[illegible] pour avec Raphaël des artistes qui f[illegible] première [illegible] du XVI[illegible] siècle, il lui aurait dit, de cette [illegible] commun et qui n'était pas toujours aimable : « Il y a à Flore[illegible] homme qui, s'il était employé comme toi dans de g[illegible] t'empêcherait de dormir, *ti farebbe sudar la* [illegible] chroniqueur. » Si le mot a été dit, il est [illegible] qu'après avoir achevé le plafond de la Sixti[illegible]

nunziata l'*Adoration des Mages* terminée, une partie de la [illegible] *Vierge* et les histoires en clair-obscur peintes au jardin des Servites [illegible] en effet, c'étaient là des œuvres qui pouvaient faire réfléchir les meilleurs, même Raphaël.

Il [illegible] à dire quelques mots des peintures, sans date certaine, dont notre travail n'a pas fait mention. Elles sont nombreuses, [illegible] qualités. Le palais Pitti a gardé les plus célèbres. Là sont l'*Ad*-

ANDRE DEL SARTE PINX. A. GILBERT SC

LUCREZIA DEL FEDE

(Musée de Madrid)

Imp. A Salmon - Paris

nonciation, qui provient de l'église des Eremitani, hors de la porte San-Gallo; la *Dispute sur la Trinité*, dont l'origine est la même; l'*Assomption de la Vierge*, que Bartolomeo Panciatichi avait commandée à André, et qui, lors de la mort du peintre, n'était pas complétement finie, et d'autres œuvres encore, parmi lesquelles il suffira de citer les deux tableaux relatifs à l'histoire de Joseph, peints à la demande de Francesco Borgherini, pour décorer, selon la mode du XVIe siècle, deux *cassoni* ou coffres de parade, dont Baccio avait sculpté les ornements. Il s'en fallut de peu que ces dernières peintures ne vinssent en France. L'insatiable acheteur, Giovanni Battista della Palla, les voulait acquérir à tout prix pour les envoyer à François Ier. Les figures — chose rare chez André — y sont de petite proportion. Le vaillant artiste qui avait peint des grisailles sur la façade en planches de Santa-Maria del Fiore et des bannières processionnelles pour les confréries ne dérogeait pas en décorant des meubles de luxe.

André del Sarte a fait aussi des portraits. C'était, à vrai dire, une habitude et un besoin de son talent, car, à partir de sa première fresque au *cortile* de l'Annunziata, il n'a pas cessé d'introduire dans ses compositions les fidèles images de ses amis et de ses proches. Un des bons portraits dus à son pinceau est celui de la National Gallery, *Un jeune homme tenant un livre*. Il passe pour représenter André del Sarte lui-même, et telle est en effet la désignation que M. Wornum lui a conservée dans la dernière édition du catalogue. C'est ce portrait qui porte le monogramme typique, les deux A enchevêtrés, dont la signification a été expliquée au début de ce travail. L'auteur des *Musées d'Italie* parle d'un profil de Machiavel qui serait à Rome au palais Doria. Machiavel étant mort en 1527, la chronologie donne son consentement; il faudrait, pour avoir une certitude, interroger de près la peinture. Biadi n'en fait point mention dans sa liste des *ritratti*. Mais il cite le portrait d'un chanoine de Pise, celui de Baccio Bandinelli, dont Vasari a parlé, celui de Cosimo Lapi et de quelques autres, sans oublier André del Sarte lui-même.

Mais qu'étaient ces personnages illustres ou sans nom, ces figures amies ou indifférentes auprès du modèle adoré, la belle Lucrezia? Elle était là, auprès de lui, avec sa grâce persistante, car la clémence des années légères respecta sa longue jeunesse. On ne pouvait faire le portrait de Lucrezia sans la regarder, et c'est pour cela qu'André aimait à la peindre. Il l'a introduite et glorifiée dans ses fresques, dans ses tableaux, partout, parce qu'il la rencontrait toujours dans les allées et venues de sa pensée. Vous retrouverez Lucrezia dans toutes les galeries : il suffira de l'étudier dans son portrait définitif, celui du musée de Madrid.

La gravure que la *Gazette* publie aujourd'hui dit ce qu'est ce portrait fameux et charmant. Lucrezia est vue presque de face, en buste, de grandeur naturelle. Les cheveux sont châtains, le teint a des fraîcheurs savoureuses. Elle a vingt-cinq ans, trente peut-être, mais avec un grand air de jeunesse. Sa toilette ne laisse voir que les coquetteries légitimes d'une femme qui, pour plaire, n'a pas besoin de parures luxueuses. Un bout d'étoffe de laine blanche, alternativement rayée de brun, de noir et d'or, lui sert de coiffure : c'est un de ces tissus légers que les marchands levantins apportaient à Florence. Un mince cordon retombe sur sa poitrine et lui fait une sorte de collier. Manches bouffantes, de deux couleurs, rattachées à l'épaule par un cordonnet de soie. Taille courte, la jupe montant très-haut. Mode de 1520 environ.

L'œuvre est exquise. Elle procède directement de l'école de Léonard de Vinci. Sans doute le modelé est moins serré, le travail moins patient et moins fini ; mais l'idéal est le même. S'il n'y a qu'une Joconde dans l'art, il y a eu dans la vie plus d'un sphinx. Dans le portrait qu'André del Sarte en a laissé, Lucrezia a le mystère troublant, la grâce énigmatique, le sourire aux séductions inquiétantes. C'est vainement que l'historien interroge l'adorable image ; elle enchante le regard sans le rassurer, elle semble savoir un secret qu'elle ne dit pas.

IX.

Que devint Lucrezia del Fede après la mort de son mari ? Quelques indices trouvés çà et là dans les archives florentines donnent à penser qu'elle prit au sérieux son rôle de veuve. Dans son testament de 1527, André, prévoyant toutes les hypothèses, avait admis qu'elle pourrait se remarier, et il avait dicté des dispositions en conséquence, ajoutant qu'en ce cas, elle ne reprendrait pas seulement ses bijoux, mais aussi un anneau d'or, *insuper unum annulum aurum ad beneplacitum dictæ dominæ*. Elle n'usa point de la permission. Elle se consacra à sa fille. Elle lui trouva un mari qui demeurait à Terranuova dans le Val d'Arno, et elle devint grand'mère. Elle vendit, comme c'était son droit, les œuvres finies ou inachevées qui étaient restées dans l'atelier d'André del Sarte. L'extrait d'un compte nous la montre recevant en octobre 1531 le prix d'un tableau d'autel qu'il avait commencé pour San-Fedele di Poppi. Elle ne conserva pas non plus la réplique de la *Charité*. Mais parmi les œuvres de son mari, il en est une au moins dont elle ne voulut pas se défaire. Un jour, au moment où il achevait la fresque de San-Salvi, André avait pris une tuile et, s'aidant d'un miroir, il avait peint son propre por-

trait. C'est, dit-on, celui qui se retrouve aux Offices, dans la précieuse collection iconographique dont les artistes sont à la fois les auteurs et les modèles. Cette peinture était encore chez Lucrezia au temps de Vasari : *il qual ritratto è appresso alla detta madonna Lucrezia, sua donna che ancor vive*, dit-il dans son édition de 1568. Elle avait voulu garder le portrait de son mari, l'indigne épouse que les biographes ont représentée sous des traits si noirs, la belle coupable que mistress Jamesone appelle tout naturellement : *the infamous wife*. Le mot est bien gros... Et comment savez-vous, madame, que Lucrezia a été la malhonnête femme que vous dites? Vos sœurs et vos filles n'ont-elles plus le droit d'être adorées, et serait-ce un si grand crime, alors que Dieu le permet, d'avoir le sourire irrésistible et la grâce?

Indulgente ou sévère, la mort fut longue à venir pour madonna Lucrezia. Les années passèrent et la veuve d'André del Sarte resta debout, seul témoin d'un passé dont l'école nouvelle ne se souvenait plus. Tous avaient disparu, Michel-Ange lui-même, qui fut si lent à mourir. Lucrezia vivait toujours. Nous avons des nouvelles de sa vieillesse. Lorsque Jacopo Chimenti da Empoli, qui était né en 1554, apprenait à peindre, il allait, jeune garçon de treize ou quatorze ans, s'installer, son portefeuille à la main, dans le *cortile* de l'Annunziata. Il dessinait d'après les fresques d'André, cherchant d'un crayon à la fois inhabile et enthousiaste le secret de cet art perdu. Un matin — c'est Baldinucci qui le raconte — une femme, qui venait faire ses dévotions à l'église des Servites, s'arrêta le cœur troublé devant le jeune Jacopo. Elle lui parla de son travail et surtout des fresques qui lui servaient de modèle. Elle était bien vieille, mais elle avait encore un si grand air et elle savait de si belles histoires! Elle nommait les personnages représentés par le peintre oublié. Celui-là est Sansovino, disait-elle, et celui-ci est Lucca della Robbia; cet autre, c'est le maître lui-même, c'est André del Sarte. Et quelle est, demanda l'enfant, cette dame qui vient, majestueuse et douce, assister avec sa compagne à la naissance de la Vierge? C'est moi, répondit-elle. Et c'était en effet Lucrezia del Fede qui venait tous les jours prier dans l'église où reposait son mari et qui, au milieu de la ville indifférente, était seule à se souvenir.

La date de la mort de Lucrezia est presque exactement connue. On se rappelle qu'André lui avait laissé l'usufruit de ses biens, la propriété devant appartenir à l'hospice des Innocents. Les registres de cet établissement font connaître qu'en novembre 1570, les administrateurs mirent en vente une maison provenant de la succession du peintre, et ajoutent que Lucrezia est morte au mois de janvier précédent. Remariée et déjà mère en 1513, elle a dû vivre près de quatre-vingts ans.

Dans le cours de cette longue étude, nous avons eu à apprécier successivement les pages principales de l'œuvre d'André del Sarte. Il n'est pas utile d'y revenir. Il faut dire cependant, à titre de curiosité, que lorsque le sens des grandes créations du XVIe siècle se perdit, les beaux esprits, en quête des rhétoriques pompeuses, s'avisèrent d'un fait resté inaperçu des contemporains; ils trouvèrent, et ils dirent, parfois même un peu durement, qu'André del Sarte était, après tout, une imagination paresseuse, une âme lourde à laquelle les grands coups d'ailes étaient interdits, et ils refusèrent de voir autre chose que de la pauvreté dans la façon, très-simple en effet, dont le peintre a exprimé sa pensée et sa tendresse. Le reproche est partout. Une citation suffira. Florent Lecomte est l'écho des honnêtes gens de son époque, lorsqu'il écrit avec sa désinvolture accoutumée : « Il a sceu la peinture autant qu'il pouvoit la sçavoir et autant que son tempérament pesant le luy pouvoit permettre. Il manquoit de ce beau feu si nécessaire aux peintres pour animer leurs figures et leur donner cette fierté et ce grand air de noblesse qui fait toute la beauté des attitudes : aussi l'on peut dire que la variété d'expressions ne s'y trouve pas comme dans les autres et que les pensées y sont tout à fait stériles. » Voilà de quel ton les décadences osent juger les splendeurs des écoles héroïques! Il paraît avéré qu'André del Sarte n'a point cherché le mélodrame à la façon de Guerchin, et qu'il n'a pas prévu les décorations amphigouriques de Pierre de Cortone. Il s'est contenté d'être doucement ému, exquis, adorable. Ce peintre pesant a eu, dans la fresque, des suavités de pinceau qui le rapprochent de Léonard de Vinci et de Michel-Ange. Son dessin, ample, humain, sculptural, n'a connu aucune des complications malsaines qui allaient devenir à la mode. André a été simple; il est superbe, presque sans le vouloir, et il a tiré du profond de son âme ses meilleures inspirations. Son art, innocemment grandiose, est touchant comme tout ce qui vient du cœur. Il a l'idéal attendri et l'éloquence de la grâce impérissable. L'homme a dû vaguement ressembler à l'artiste. Même après Vasari, à cause de Vasari peut-être, la biographie d'André del Sarte méritait d'être refaite à la moderne. On se tiendrait pour satisfait si l'on était parvenu à démontrer que tout n'est pas authentique dans la vieille légende, qu'il est prudent de ne pas médire du grand travailleur, et qu'on a les meilleures raisons du monde pour parler avec admiration de l'œuvre du grand amoureux.

PAUL MANTZ.

LE TABLEAU DU ROI RENÉ

A AIX

Un concours régional dans la circonscription du Midi eut lieu à Marseille, le 20 mai 1861. L'agriculture et l'industrie envoyèrent leurs produits; et, pour couronner dignement l'édifice, les beaux-arts furent traités avec les égards qu'ils méritent. Événement mémorable dans une cité de marchands et de spéculateurs!

Une pièce capitale entre toutes avait attiré l'attention des amateurs difficiles et sérieux: je veux parler du triptyque d'Aix, détaché de l'église métropolitaine, avec la plus complète obligeance.

On lit encore, sous le n° 322 du livret, la relation suivante : « Cette peinture, attribuée au roi René par la tradition populaire, est de Van Eyck, du moins quant au sujet principal, traduction mystique de l'épisode du *Buisson ardent*. Les volets représentant le roi et sa seconde femme Jeanne de Laval, l'un et l'autre en prière, sont postérieurs au fond du tableau et d'un élève de l'école flamande. Le *Buisson ardent* appartenait à l'église des Carmes avant la Révolution; il a été sauvé, en 93, par le maire d'Aix qui, aidé de M. Clérian père, parvint à le faire, non sans peine, transporter à Marseille, à l'insu de la population. Le tableau, mis en lieu de sûreté par la municipalité de cette ville, y est resté jusqu'en 1804, époque où il a été restitué à la ville d'Aix. On le considère avec quelques débris de l'antiquité païenne, les sculptures en bois du grand portail et une série de tentures imaginées par Quentin Matsys, comme le principal ornement archaïque de la cathédrale. Tout

à côté, comme pendant, se trouve un autre triptyque dédié aux saints Mitre et Maximin, très-réparé et repeint. »

Les peintures du plus vieux temps servaient quelquefois de retables ou dessus d'autel ; les panneaux peints, non adhérents au tabernacle et se repliant sur eux-mêmes, formaient un meuble qu'on accrochait au mur. Les retables, que la première Renaissance italo-byzantine avait propagés, demeurèrent, en raison de la simplicité du sujet, fixément ouverts et ne furent fermés que dans la seconde période de l'art. Les peintres du Nord, mus par un sentiment plus conservateur, semi-industriel, cédèrent à cette dernière mode, pour laquelle les Van Eyck, Memling et leurs élèves ont consacré tant de science et des soins encore plus minutieux que les habiles de l'école rhénane et toscane.

A Saint-Sauveur d'Aix, nous nous plaçons en face de la solennelle peinture, désignée sous le titre familier de *Tableau du roi René* ou *Réné*, selon que la dénomination est française ou provençale.

Description. — Le panneau central reproduit l'épisode du *Buisson ardent;* sur le buisson est assise la sainte Vierge, au lieu de Dieu le Père qui apparaît seulement au haut de la frise; au-dessous du sujet principal, Moïse se tient accroupi d'un côté, et de l'autre s'avance un ange en costume d'église. Entre la frise et la bordure, on lit ces mots tirés du livre de la *Sagesse :* « Qui me inveniet vitam et hauriet salutem à Domino, SAPI ; » et dans le bas de la bordure : « Rubum quem viderat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, sancta Dei genitrix. »

Sur le volet de droite : la personne du roi en costume pompeux, hermine et velours, qui accuse environ soixante-et-dix ans; parmi les accessoires, le livre d'Heures, l'écusson armorié et un petit barbet couché auprès du prie-Dieu; derrière et debout, sainte Magdeleine, Saint Antoine, saint Maurice.

Sur le volet de gauche : Jeanne de Laval, la reine, agenouillée, en compagnie de saint Jean l'Évangéliste, sainte Catherine, saint Nicolas.

Ce serait, selon une chronique trop légendaire, dans les dix dernières années de sa vie tranquille, que le vieux René, résumant l'esprit de bonté qui fait retour vers le beau, aurait pu terminer ou faire terminer sous ses yeux le triptyque, où il est représenté dans un âge avancé. En conséquence, pour les uns, notre roi de Provence fut à la hauteur des conceptions de son époque; pour quelques autres, il ne saurait avoir produit une œuvre même légèrement faible dans les parties hâtées, parce qu'il perdit Naples, ses duchés de France, qu'il était philosophe et avait l'air béat. Raisonnement concluant selon les tendances de

LE TRIPTYQUE DU ROI RENÉ.

(Cathédrale d'Aix.)

l'esprit moderne qui ne glorifie que le succès, l'habileté et trop souvent le vice!

Le vrai est que le bonhomme employait une partie du temps à peindre. Paradin, Wassebourg, de Villeneuve-Bargemont, prétendent qu'il aurait obtenu des succès. Pour ma part, plein de déférence envers les sentiments élevés et l'adresse du roi, je ne trouve nulle part la preuve de sa coopération au tableau en question; et partout je recueille ce renseignement que René peignit avec finesse plusieurs livres d'Heures qui sont en partie conservés, qu'il était plus réellement enlumineur que peintre; car nous trouvons dans l'état de sa maison les noms de trois enlumineurs nommés Turlère et Bertrand le Berger, surtout celui de l'imaigier Francisco Laurens, l'auteur du bel ouvrage placé dans l'ancienne chapelle des Célestins, en ce moment à Saint-Didier, à Avignon. Quant à son portrait si naïvement ressemblant, aujourd'hui dans le musée, il est minutieusement dessiné et empreint d'une telle sécheresse qu'il pourrait provenir de lui-même, c'est-à-dire d'un amateur qui se copie, ayant plus de goût que de savoir-faire.

Qu'on lise Millin, Seroux d'Agincourt, Mérimée, Renouvier, de Quatrebarbes, Eastlake, Chaumelin, de Chennevières, Gaszinsky; c'est toujours la même pensée qu'un amateur couronné, protecteur plein de *simplesse* et de *sensiblerie*, était demeuré un ouvrier trop inférieur pour une telle peinture, et que celle-ci provenait d'un Flamand expérimenté du xve siècle[1].

Nous ferons remarquer que l'opinion, sans cesse enthousiaste, ne s'est point fourvoyée en attributions médiocres et que les connaisseurs, plus ou moins sagaces, n'ont balancé qu'entre le débonnaire roi de Provence et le héros de Bruges, propagateur de la peinture à l'huile. Que les gens du pays aient songé à la dextre patience de René, c'est affaire de patriotisme local; mais qu'un savant hors ligne ait reconnu, dans la scène légendaire du milieu, la main d'un Van Eyck, c'est plus grave et plus susceptible de fixer l'attention de ceux qui, avant tout, se passionnent pour la vérité. Ce m'est, en ce moment, une bonne fortune de pouvoir rapporter textuellement le sentiment fautif d'un érudit, longtemps estimé comme une brillante lumière en esthétique.

Il y a un peu plus de dix ans, qu'attiré en Allemagne pour étudier l'art spécial à la contrée germanique, j'eus l'occasion de rencontrer M. Waagen et de lui demander son avis sur la merveille d'Aix. Le docte critique attestait le style élevé, la touche fine et délicate de Van Eyck,

1. A. Giry, *Notes sur l'influence artistique du roi René*. Nogent-le-Rotrou, 1875.

pour le groupe du milieu, surtout pour les mille détails du paysage qui se déroule dans le lointain ; il parlait en homme convaincu, accordant la partie centrale au prince de l'art flamand, et les volets postérieurement exécutés, à un élève distingué tel que Meire ou Rogier. J'écoutais avec une attention d'autant plus respectueuse que le directeur du musée royal de Berlin venait de livrer à l'impression un livre honnêtement et savamment rédigé, que sir Robert Peel, probablement flatté de l'éloge adressé à sa galerie, appelait « le meilleur livre existant ». L'*Art's treasures in Great-Britain* servira longtemps de précis aux amateurs, pour l'étude comparative des trésors d'art, à travers la Grande-Bretagne.

C'est ainsi que deux courants d'opinion s'étaient établis et comme immobilisés durant un certain nombre d'années.

Qu'il nous soit permis de raisonner un instant.

Quand on a vu les Van Eyck des galeries de l'Europe, surtout ceux de Bruges, et l'*Agneau mystique* à Saint-Bavon, de Gand, « tour de force de l'esprit humain, produit de mains conduites par Dieu », où la lumière dans la couleur des figures, des draperies, des pierres précieuses est tellement étincelante qu'elle éblouit, on ne peut comprendre cette attribution gratuite et peu fondée. Je le demande à tous ceux qui ont étudié la question, s'il y a analogie entre la chaste pureté des lignes, l'habile modelé, le vif coloris des chairs, surtout des costumes ornés, avec le tableau en question, où paraissent quelques-unes de ces qualités seulement moins soutenues.

A M. Waagen dont le nom fait autorité, j'oppose M. Schnaaze, le directeur de Dusseldorf[1], puis Vitet, de l'Académie française.

Quel est donc le véritable auteur? serait-il Rogier[2] van der Weyden qui, ayant deux fois visité l'Italie, avait dû passer par Angers ou par Aix? Rien ne rappelle le ton de ce Franco-Flamand, connu par sa façon heurtée dans les plis et une sorte de prédilection marquée pour la couleur bleue : talent original et vigoureux, imitant la sculpture sur bois et accusant nettement les tendances gothiques dont les chefs de l'école cherchaient à s'affranchir ; car on sait que le pieux Memling avait été taxé de « brillant hérétique » dans les ateliers de Bruges.

La touche du *Buisson ardent* est puissante, assez soutenue, mais inférieure en ses qualités à la maestrie des divins Brugeois ; elle semble appartenir non à l'école italienne pure, mais à une école presque française, un peu méridionale. Opinion basée sur des impressions qui datent

1. *Niederlandische Briefe.*
2. Né à Tournay sous le nom de Rogelet de la Pasture

de ma jeunesse et que des indices nouveaux viennent de confirmer.

Cette thèse était livrée au public [1], lorsque M. Alfred Michiels, en tournée dans le Midi (mai 1870), informa l'estimable conservateur du musée d'Aix, Honoré Gibert, que les archives de la confrérie des maîtres peintres à Gand possédaient une lettre de René à un certain Jeannot, dont l'original est demeuré quelque temps dans la collection Dobrée, à Nantes. Ce document, écrit dans un français baroque, signé et daté xxv octobre, manque malheureusement du millésime annuel.

Voici la lettre textuelle du roi :

« Maistre Jehanot, si me veuillez envoier en brief deux bons compaignons paintres en lieu des deux que m'avez envoiez et qui ne sont souffisamment bons compaignons, à fair ce qu'en voulois, mais bien m'ont ce gasté tout à plain, n'ayant à la robe rezé, bien la vielle painture devant que repaindre. Et on tableau de la Jouste n'ont prins boys bien sec ne paravant séchié, ou quel est jà fente. Et n'est pourtant faulte de bon soleil en ces parties ad ce faire. Et si auront mieux à me mectre que led-boys, quy me vous les fait renveer non tant pour tumber en rude cerveil que en melleur enseignement de painture. Et hastez de m'envoier les deulx autres bons, dont en ai bien à faire et qu'il n'y ait faulte.

« Escript le xxve jour d'octobre. René. »

Le noble protecteur se plaint de deux coloristes qu'on lui avait envoyés, n'ayant rien su faire de bien, pas même choisir des bois secs, puisque les tableaux s'étaient fendus. Il prie par suite son correspondant, *maistre Jehanot le Flament*, de lui mander sans délai deux compagnons plus experts. On ne connaît point la réponse de celui-ci ; mais l'historien de la peinture flamande (tome III, 2e édition) est porté à croire que le maître, craignant de faire entreprendre un si long voyage à des gens qui ne lui inspiraient plus une entière confiance, annonça au prince qu'il arriverait lui-même.

Dans le même chapitre, le même auteur, après avoir relevé l'erreur commise sur un prénom (Jean au lieu de Guérard ou Gérard), applique à Jean Van der Meire la familière qualification de Jehanot ; et à mesure que son imagination s'exalte, tire la trop facile conclusion que le plus digne élève d'Hubert Van Eyck est le peintre que nous cherchons. Il n'oublie qu'une circonstance aggravante, c'est qu'en tenant compte de la date de la naissance et de son entrée comme doyen dans la confrérie, maistre Jean, alors que notre triptyque était mis sur chantier, avait quatre-vingts ans et à cet âge, en plein hiver, ne pouvait se déplacer.

1. Voir ma brochure, *Souvenir de l'Exposition*, 1861.

Quoi qu'il en soit, il demeure évident que Jean Van Eyck mort en 1440 n'a point participé au triptyque exécuté trente ans plus tard; que ledit ouvrage déployé mesurant un grand espace (4 mètres sur 3 au moins), et magistralement traité, aurait dépassé les forces et les loisirs d'un vieillard couronné; en définitive, que la collaboration d'un chef d'atelier flamand, ou même d'un disciple (escolier et compaignon), reste possible pour les volets, quoique douteuse, comme on le verra par la suite.

Toutes ces probabilités, ces suppositions gratuites, n'ont diminué ou disparu qu'en présence d'une découverte récente, qu'il faut louer comme une bonne aubaine propre à éclairer un débat aussi important. De patientes recherches aux archives de Marseille ont succédé à celles de la bibliothèque d'Aix et un résultat inespéré a donné satisfaction aux aspirations des hommes d'étude, surtout en province française où les labeurs sont trop méconnus.

Mon généreux et savant ami Louis Blancard, archiviste des Bouches-du-Rhône, secondé par M. l'abbé Albanès, me communique à l'instant deux pièces curieuses très-authentiques, tirées des *Comptes des menus plaisirs* de la maison du Roy; la première, la plus essentielle, porte :

« A Me Nicolas, le paintre qui a faict RUBRUM (sous-entendu RUBUM)[1] QUEM VIDERAT MOYSES, la somme de XXX escus pour reste qui luy est deu dudict ouvraige pour ce LXX florins (Reg. de Vaulx, an 1475-76; Ctes extraordinaires no 24, vo du fo 47). »

La seconde, moins relative à notre sujet : « A Me Nicolas, le paintre d'Avignon, la somme de XV florins, pour avoir paint une bannière aux armes du Roy pour Mengin, trompecte et saqueboute des ménestrels, pour ce icy la somme de XV florins. » (*Ibid.* Reg. an 1478-79, Ctes extr. no 30).

Ces deux comptes certifient la coopération d'un familier de la cour de Provence, qui appartenait à l'école d'Avignon et peut-être avait vu le jour dans cette ville, où quelques beaux restes de l'art renaissant subsistent encore.

Cet ingénieux faiseur était-il le même qu'un Jean Nicolas, orfévre, dont il est question dans les *Comptes memoriaux* du roi René (page 216, nos 575, 576), par M. Lecoy de la Marche?

C'est une supposition admissible; car en ce temps, la peinture ne répugnait pas à s'allier avec les travaux d'orfévrerie et autres métiers délicats; et, raison motivée, je trouve dans un de ces derniers *comptes*

1. L'archive dit *rubrum,* mais la légende sur la bordure du tableau porte *rubum*. — D'un côté l'adjectif, de l'autre le substantif.

que l'artiste ne put poursuivre une affaire parce qu'il était *continuellement* occupé avec René.

On doit se poser une dernière question. Ce second Nicolas, dont le prénom est Jean, ne serait-il pas le même que ce maistre Jehanot dont parle la lettre précédemment citée? En ce cas, l'orfévre-peintre serait flamand, n'ayant que temporairement réside au centre de la Provence. Enfin, pourquoi repousserait-on cette idée, quoique légèrement fantaisiste, que l'exécution totale concerne ce dernier familier de René, parce que, cédant à une tendance dévotieuse, il aurait introduit ses patrons, saint Jean et saint Nicolas, sur le volet final que je considère comme la signature, la griffe du peintre?

Voici donc une question bien avancée, sinon résolue.

Il demeure indéniable que le sujet principal est le produit d'un humble et habile ouvrier, comme pour sanctionner le vieil adage que « plusieurs artistes de valeur s'éteignirent dans les bons ouvriers ».

Le tableau central ayant été peint en 1475, les accessoires, qu'ils procèdent du même auteur, d'un étranger ou même d'un inconnu, sont venus postérieurement, selon toutes règles du sens commun. Assertion également fortifiée par la figure vieillie du roi sur le volet à droite et par la manière un peu hâtée, plus ébauchée du volet de gauche.

Quoi qu'il en soit de l'accueil réservé par la critique à la thèse que nous venons d'émettre, notre juste gratitude est acquise à tous ceux qui, depuis un temps immémorial, se sont occupés des origines d'une pièce capitale dans l'art de la Renaissance; et principalement, à MM. les archivistes du département, dont le réel mérite est d'avoir jeté une lumière imprévue sur un sujet si intéressant.

P. TRABAUD.

HENRY MONNIER

I.

Ce n'est pas sans embarras que je reviens une fois de plus sur le compte d'un humoriste compliqué comme tous les esprits de son espèce, et rendu plus compliqué encore par l'exercice de divers arts dont l'association est rare chez un même homme. Aussi, en entreprenant cette tâche, ne puis-je m'empêcher de regretter la certitude de ces anciens critiques qui, la conscience calme, exerçaient leur mandat et rendaient leurs arrêts d'un ton magistral.

Ce n'est pas que ma gêne vienne du petit nombre de documents sur l'homme et son œuvre; bien avant la mort de l'humoriste, j'avais recueilli plus de renseignements qu'il n'en est nécessaire pour « dire quelque chose »; mais je suis particulièrement étonné par les jugements qui se sont produits depuis que Henry Monnier a été enlevé aux arts. Pas un homme supérieur n'a été loué si vigoureusement pendant près d'un mois avec un tel débordement de publicité; les journaux furent intarissables en récits, anecdotes, mystifications, et par là le caractère et la nature de l'artiste m'ont semblé dénaturés. Ses talents d'écrivain, de peintre et de comédien ayant été traités avec un mince développement par le journalisme, la génération actuelle entrevoit l'homme comme un conteur qui ne se faisait pas prier pour jouter ou mimer en société des scènes de mœurs; on l'a posé également comme un mystificateur sans cesse en quête de victimes; mais ce fut seulement une des faces du vieux comique. Si, pendant la période

des vingt dernières années, il composa, joua et dessina « à la cantonade » pour de petits cercles d'amis et de camarades s'amusant des derniers emmagasinements de longues observations, un autre Henry Monnier exerça sa verve d'une façon plus répandue, de 1828 à 1852; c'est pourquoi sa vie peu connue, la diversité de ses talents, le mince bénéfice qu'il tira de l'exercice de quatre arts m'ont paru mériter une étude développée.

Henry Monnier eut assez de cordes à son arc pour négliger de tirer parti de quelques-unes. Les fatiguées il ne les remplaçait pas par des neuves; et ainsi cette inconscience de ses propres ressources l'empêcha de tirer parti de facultés qui, comme celles de portraitiste, ne demandaient qu'à être produites publiquement pour exciter l'attention du public.

Ce que n'a pas fait l'artiste, j'en donnerai un aperçu en émaillant sa biographie de dessins intéressants et peu connus. C'est, en outre, d'après des documents personnels et intimes que je veux procéder, et il m'a paru qu'alors l'homme pourrait être jugé tel qu'il fut surtout dans sa jeunesse, sans prétentions de ma part à engager l'avenir.

II.

« Je suis né à Paris, rue de la Madeleine, 31, faubourg Saint-Honoré, de parents pauvres, mais honnêtes, un an juste après la proclamation de l'Empire, a écrit Henry Monnier dans une autobiographie qu'on lui avait demandée pour un recueil consacré aux comédiens [1], et j'en ai assez vu de l'Empire pour être resté entièrement dévoué à cet ordre de choses, comme Charlet, Grenier, Bellangé et Raffet, mes camarades et mes contemporains. » — Je note ceci comme profession de foi politique, la seule que Henry Monnier ait faite dans sa vie. Ce qu'il avait pu voir pour « rester entièrement dévoué au gouvernement impérial », la plupart de nos pères l'avaient ressenti également. — « J'ai vu la vieille et la jeune garde, les guides, les mameloucks, les grenadiers à cheval, etc., etc.; l'Empereur enfin se rendant au Champ de mai, et, à son départ de l'Élysée, allant demander l'hospitalité au peuple anglais, qui l'envoya poétiser le rocher de Sainte-Hélène. » — C'est dire que l'enfant vit beaucoup de plumets, de sabretaches pendantes, de dolmans flottant au vent; il assista au retour des armées triomphantes; il entendit le son des trompettes victorieuses. Voilà ce que représentait « l'ordre de choses » de l'Empire pour les enfants de la génération, pour les jeunes gens, même pour ceux qui devaient devenir des poëtes et des penseurs. Qu'on ne parle pas seule-

1. *Nouvelle Galerie des artistes dramatiques vivants.* Paris, Barbré, gr. in-8°.

PORTRAIT D'HENRY MONNIER EN 1875.

(D'après un dessin au crayon d'Aimé Millet.)

ment d'Horace Vernet, de Charlet et de Raffet, il faut y ajouter Béranger et surtout Balzac.

Henry Monnier fut de cette race qui retraçait sur les murs des palais de la Restauration le profil des soldats de la vieille garde; et comme la France est une personne sensitive, sentimentale et offrant un certain nombre de rapports avec la femme, la déportation du général à Sainte-Hélène fit oublier les flots de sang des enfants de la nation prodigués pour des conquêtes aventureuses. — « Mes études furent assez mauvaises, dit Henry Monnier; je quittai le lycée Bonaparte sachant fort mal le latin, et cela par ma faute, je le confesse, peu de grec, point de mathématiques, pas l'ombre de géographie, écrivant assez tristement le français et mettant assez proprement l'orthographe. » — Je ne crois pas que cette ignorance vînt de l'élève; la faute est due à ce temps où tout jeune homme était destiné à sortir du collége, non pour prendre des grades universitaires, mais pour faire masse sur les champs de bataille. Comprend-on la mémoire si admirablement organisée de l'artiste, cette curiosité de toutes choses qui l'accompagna dans la vie et dont les professeurs ne surent pas tirer parti? Peut-être dira-t-on que l'intelligence est à l'état plus latent chez les enfants qui doivent l'exercer fortement toute leur vie, que chez les esprits médiocres, doués tout à coup par la nature de leur lot; il est à douter qu'un physiologiste admette une telle raison.

« J'avais seize ans quand je quittai mes classes; on me plaça dans une étude de notaire où souvent, en l'absence du petit clerc, je partageais les courses et jamais les émoluments. » Ils sont rares les gens de talent qui n'ont pas passé par de telles expériences. La vocation, ce fut le jeune homme qui la trouva. « Je suppliai mon père, qui lui-même était de la partie, de me faire entrer dans l'administration. » Et voilà Henry Monnier qui entre en qualité de surnuméraire au ministère de la justice.

Les bas employés durent s'en réjouir, mais non pas les titulaires des grades supérieurs. Le jeune homme qui prenait pied au ministère de la justice apportait des germes d'esprit satirique et mystificateur qui n'avaient qu'à se donner carrière. Les bureaux étaient ouverts.

III.

Il faut s'arrêter quelque temps dans les bureaux du ministère de la justice, car c'est là que se développa le futur peintre de mœurs; là il put collectionner une flore abondante, fertile en variétés. Henry Monnier entrait dans un monde particulier, incolore en apparence, dramatique à tout instant, où chacun semble dormir, mais d'un œil seulement, afin de voir l'ennemi sans cesse prêt à égratigner et mordre.

D'honnêtes bourgeois s'en vont à leur ministère, les mains dans les poches, lestés de café au lait, n'offrant aucun signe agressif particulier. Ils sont internés dans de petites cellules de dix à quatre heures. On les plaint, on parle de leur vie monotone. C'est une erreur. Il n'est pas

PORTRAIT DE Mme HENRY MONNIER JEUNE.

(Fac-simile d'un dessin au crayon de Henry Monnier.)

d'administration où de petits drames ne succèdent à d'aigres comédies; pas de semaine ne s'écoule sans quelque duel à coups d'épingle. Le passe-droit, les faveurs, les injustices qui se donnent carrière sur une vaste échelle, font de chacun de ces bourgeois des Mohicans sans cesse sur la défensive, des Peaux-Rouges armés d'un tomahawk, des Corses

armés du désir de se venger et portant un canif à leur jarretière.

La paresse est si grande dans certaines de ces administrations, enviées par l'Europe, dit-on, qu'il serait possible le matin de tendre autour de la plupart des pupitres une toile d'araignée sans qu'elle soit rompue le soir. Après les combats à coups d'épingle la torpeur renaît de plus belle, et on pourrait peser le travail de la plupart des employés dans une balance faite de coquilles de noix.

Le bavardage règne en maître dans les bureaux ; le « potin » y est élevé à la hauteur d'une institution ; l'étude approfondie et incessante des collègues s'y fait par des Lavater remplis de mauvaises intentions ; la pèse des âmes s'y pratique journellement, comme en Égypte, et nul n'y échappe, depuis le ministre jusqu'au garçon de bureau.

Cette vie, qui consiste à recueillir des grains de sable et à en étudier la forme, ce triage de grains de millet, ce ratissage quotidien des mêmes navets ont pour conséquence de donner aux êtres employés à cette besogne des allures et des physionomies d'un ordre tout à fait particulier ; la fainéantise, jointe à l'asservissement commandé par une hiérarchie inflexible, produit un hébêtement ahuri, enlève toute initiative et détruit tout principe d'activité chez ces tardigrades qu'il ne faut pas comparer à la taupe, dans la crainte de rabaisser cet animal.

ADOLPHE ADAM.

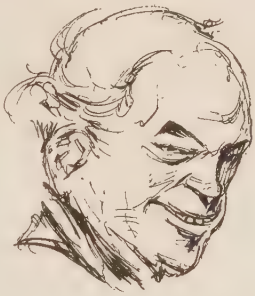
Et c'était Henry Monnier qui, de son chef, avait choisi l'administration pour y exercer ses facultés ! Précieuse ignorance de la jeunesse, mais singulière condescendance du père. Rarement l'artiste s'est plaint des hommes ; cette fois l'administration avait rempli le vase de lie, et, quoique l'écrivain n'en dise que quelques mots dans son autobiographie, ces mots sont suffisants : — « Entré à une époque où toutes les issues étaient ouvertes, on tenait aux belles mains, aussi ma belle main fut-elle la cause de mon admission et celle de ma sortie. Jamais on ne m'eût fait passer à un emploi supérieur, toujours par cette même raison que les belles mains devenaient de plus en plus rares [1].

1. Henry Monnier possédait une écriture très-correcte ; elle ressemblait à son talent de dessinateur. Jusqu'à la fin de sa vie et même dans l'état de gêne où la maladie tenait l'artiste, cette calligraphie conserva sa droiture et sa précision.

« Fatigué, après quelques années d'un emploi qui ne pouvait me mener à rien, de voir me passer tous les jours sur le corps les neveux, filleuls, cousins et petits-cousins de Son Excellence, du secrétaire général, directeurs, chefs de bureau, sous-chefs, etc. ; poussé à bout par les taquineries incessantes d'un commis principal sous les ordres immédiats duquel je servais, et qui de sa vie ne m'aurait pardonné de savoir le français, *observant* toujours au lieu de *faire observer*, je cherchais les moyens de sortir de cette impasse en me dérobant aux petites persécutions de mon fâcheux tyran. »

Mais quel adversaire eurent là les bureaux! On peut feuilleter le cahier d'images de 1828, intitulé *Mœurs administratives dessinées d'après nature par Henry Monnier, ex-employé au ministère de la justice.*

Imaginez-vous des yeux d'employé comme ceux de Henry Monnier enveloppant la personne d'un chef de division, sa morgue, sa suffisance, le mépris qu'il a de ses subordonnés, l'admiration qu'il professe pour sa suprématie. Voilà un fonctionnaire bouffi de ce qu'il croit son mérite, qui tient en pitié et tracasse les gens qui l'entourent. Il est affairé de riens, se préoccupe de misères, touche à tout, en oublie les affaires importantes qui s'entassent sur son bureau, fait un clignement d'œil et se croit Jupiter, rêve des économies et crée des dépenses, devient menaçant devant un inférieur et plat devant un supérieur, prétend régler les rouages de son service et les emmêle : cet homme, que le hasard a placé à la tête de fonctions qui l'ont sacré autocrate, se croit puissant et s'admire dans sa superbe. Et voilà que deux yeux d'un modeste employé, courbé sur son bureau en apparence, sont aux aguets et transpercent cette misère officielle.



Tel je me représente Henry Monnier en 1828, à une époque où les ministères pullulaient de créatures amenées par la Restauration et que le gouvernement constitutionnel devait mettre à l'écart.

IV.

Henry Monnier a conté son embarras pour se tirer d'affaire, les regards qu'il tournait vers l'avenir artistique, comment il entra à l'atelier Girodet et la double tâche qu'il eut dès lors à entreprendre comme commis et comme élève peintre.

Il est curieux de voir le futur auteur des *Scènes populaires* en face du peintre de *Palémon et Sylvie*, le comédien vis-à-vis du mythologue, le créateur de *Monsieur Prudhomme* puisant son enseignement auprès de l'auteur d'*Endymion*. A cette époque soufflait un vent ossianique qui ne devait pas pénétrer dans les loges de portières décrites à quelques années de là par Monnier. Fingal ne pouvait donner la main à monsieur Préparé, et les grottes de Macpherson n'avaient rien de commun avec l'*Intérieur d'une diligence*. Mais sait-on quel avenir est réservé à tous ces jeunes gens à qui le hasard, le plus souvent, a mis une palette en main et dont heureusement plus de la moitié abandonnent la vie artistique qu'ils eussent encombrée!

De l'atelier de Girodet, Henry Monnier passa dans celui de Gros. Sur l'attitude du jeune élève, Nestor Roqueplan, à peu près son contemporain, a laissé quelques menus renseignements.

« Échappé à l'éteignoir du notariat et à la claustration des bureaux, Henry Monnier entra dans l'atelier de Girodet et s'y rencontra avec M. Achille Fould ; puis, dans l'atelier de Gros, ce foyer de tous nos grands coloristes. Il y travailla côte à côte avec M. Amédée Thayer, et s'y lia d'amitié avec mon frère Camille, avec Robert-Fleury, Bonington, Charlet, Eugène Lami, Bellangé, Gudin, etc.

« Il faut lui rendre cette justice : Henry Monnier faisait fort enrager son illustre maître. Toutes les combinaisons de mots les plus plaisantes étaient cherchées et employées par lui pour amener, tant bien que mal, par les pieds ou par les cheveux, les mots *groseillier* et *groseille*. « Je voudrais bien, lui disait-il, que *monsieur Gros eille* la bonté de regarder ma figure » (on appelle de ce nom l'étude d'après le modèle ou d'après la bosse). Une autre fois il s'écriait : « Ah! monsieur *Gros ayez* la bonté de regarder ma figure. » Et l'horripilation du professeur était au comble[1]. »

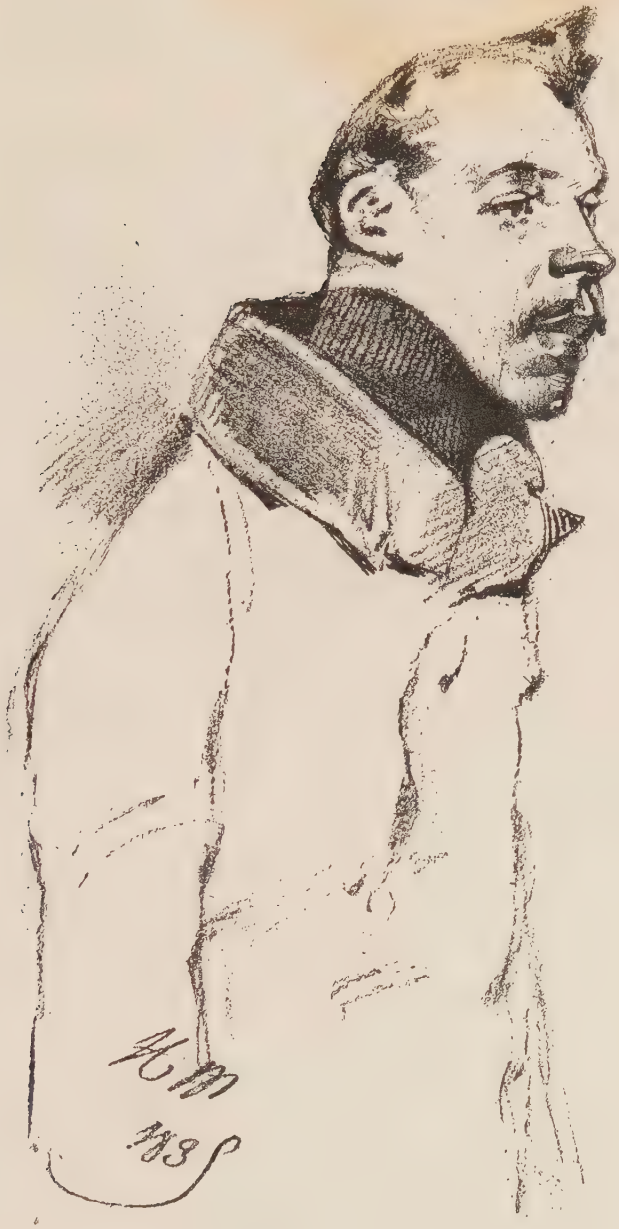
Ces farces de rapins sont d'un goût douteux, exercées contre un vieux maître dont la fin devait être si douloureuse. On souffre à l'idée de Gros mystifié par son élève; mais la jeunesse est sans pitié.

Dans l'atelier de Gros, Henry Monnier sentait poindre les *scies* du Cabrion peint plus tard par son ami Eugène Süe dans les *Mystères de Paris*; mais quoiqu'il admirât les puissantes qualités du caricaturiste, Balzac devait se montrer sévère pour celui à qui il emprunta des traits physiques et moraux pour son personnage de Bixiou dans le roman *les Employés*.

Cependant, à en croire Roqueplan, le passage de Monnier à l'atelier Gros ne fut pas sans fruits : « Le massier qui recevait les cotisations des élèves se nommait Poisson. Il était en outre contre-basse

1. *Constitutionnel*, 3 août 1863.

à l'Opéra. Il fut le premier Apollon de Henry Monnier. Ce fut lui qui



M. ZEREZO, COMPOSITEUR.

inspira au futur créateur de Joseph Prudhomme ses premiers essais dans le style immortalisé depuis par le célèbre élève de Brard et Saint-Omer.

A la fête du massier, Henry Monnier lui envoyait des fleurs et un compliment en vers.

« Poisson, c'est aujourd'hui ta fête,
C'est aussi celle de nos cœurs.

Et le reste dans le même goût.

Il employa mieux encore son temps. N'est-ce pas sous la direction de Gros que l'humoriste apprit à étudier la physionomie humaine ? Dans les divers portraits au crayon reproduits ici et dont la *Gazette des Beaux-Arts* doit la communication, pour la plupart, à l'obligeance de la famille, Henry Monnier se montre un véritable dessinateur, qui a fait des études sous l'œil d'un bon maître.

La plupart de ces crayons inédits, tirés d'albums que l'artiste emportait avec lui, Henry Monnier n'en tira aucune vanité, aucun profit. En ceci comme en beaucoup d'autres choses, l'artiste passa à côté; il eût pu laisser une galerie de célébrités contemporaines aussi curieuse à consulter que la série de médailles du sculpteur David. Il y eût même apporté un accent de réalité plus accusé.

Sa facilité de main était extrême. « En ai-je fait de ces portraits à Nantes, c'est effrayant ! » écrit Henry Monnier à son ami Ferville, en lui rendant compte de ses pérégrinations de comédien.

C'est un des côtés très-particuliers de l'homme que ce crayon qu'il portait partout avec son masque, et qui, si on y ajoutait une plume, serait le symbole le plus caractéristique à graver sur son tombeau.

Tout être avec lequel le comique passa quelques instants agréables, il le dessina sans s'inquiéter de sa valeur intellectuelle ou sociale, qu'il fût prêtre, bourgeois, paysan, peintre ou comédien. Ce sont d'abord les « bons enfants » que le dessinateur fixe au crayon, les « camarades ». Il dessina en outre les gens à figures accentuées, ceux dont il voulait se rendre compte plus tard des attitudes, des traits; plutôt des hommes que des femmes.

A voir cependant le joli portrait qu'il a retracé de la jeune fille à qui il devait donner son nom, il est regrettable que la fréquentation des femmes pendant la jeunesse de l'humoriste ne l'ait pas poussé à reproduire plus souvent d'agréables profils; mais il était attiré par les rides de la vieillesse, les traits nettement accusés par les passions, et dans cet ordre favori Henry Monnier a laissé de certains portraits qu'eût admirés Chardin et qui l'eussent fait choisir avec joie par Lavater pour élucider le texte de sa *Physiognomonie*.

Cet esprit froid, plus sensible qu'il ne le paraissait, a reproduit une

dizaine de fois le portrait de son père à différents âges, encore vert ou terminant sa vie dans un fauteuil de malade. Il est bon de noter ce détail domestique, car un fonds de tendresse et de sensibilité, beaucoup plus considérable que le vulgaire ne se l'imagine, est caché chez ces êtres en apparence scrutateurs, qui doivent leur impassibilité à bien des

PORTRAIT DE Mme LAFARGE.

(Dessiné d'après nature dans la prison de Montpellier.)

illusions perdues et qui n'en conservent pas moins sous des apparences flegmatiques un vif amour de l'humanité.

Ils examinent, observent pour ne plus être trompés, raillent volontiers et se rient de l'homme, savent dénouer les cordons de masques qui cachent l'égoïsme, la course à l'argent, la bataille des intérêts. C'est ce regard si nettement projeté sur les passions intérieures et traduites extérieurement par la déformation des traits que Lavater eût reconnu à un haut degré chez l'humoriste.

V.

Je me souviens d'un ancien vaudeville, la *Semaine des amours;* sa trame jeune et agréable caressa d'une façon si particulière ma nature de collégien émancipé que l'air et la chanson se dégagent de souvenirs de toute sorte accumulés en moi.

Nos amours ont duré
Toute une semaine...

Je n'en sais pas plus; mais quand le gai motif de la musique d'alors vient se joindre à ces deux vers, tout un printemps de jeunesse pointe et donne des fleurs comme les pommiers et les abricotiers après les dernières gelées de mars.

Henry Monnier, par ses lithographies si finement coloriées, appartient à cette même date. Il semble avoir connu de très-près la femme de cette époque, non pas absolument la grande dame, mais la modiste, la grisette, celle que chantaient Désaugiers et Béranger, la même dont Paul de Kock se plaisait à raconter les parties de campagne. Il n'est rien de plus aimable que le crayon du dessinateur à la fin de la Restauration; Monnier représenta la femme sous un jour charmant et bon enfant qui n'est plus dans nos mœurs.

En feuilletant ces séries, fort recherchées aujourd'hui, on est initié aux plaisirs d'endroits parisiens tout à fait modifiés, transformés ou démodés, comme Tivoli ou Romainville. Tout ce monde de commis, d'étudiants et de grisettes se contente de plaisirs à peu de frais, d'amourettes plutôt que d'amour. La passion échevelée, on la laisse à l'école romantique. Les amoureux boivent du cidre, mangent des croquets, montent à âne et dînent sur l'herbe. Rien de moins compliqué que ces amourettes qui ne font pas plus pressentir les *Lorettes* de Gavarni que celles-ci n'annoncent les filles sombres et bestiales entrevues par le peintre Guys.

Henry Monnier, qui, en sa qualité d'employé et d'artiste, devait

être au mieux avec ces aimables personnes, entreprit de les peindre avec un certain développement. Il a dessiné des albums de *Grisettes* qui ne comportent pas moins d'une centaine de planches et qui contiennent les joies, les bouderies, les serments, les petites trahisons de ces mignonnes créatures. Vous voyez de près la femme, non pas compliquée, ni rouée, ni cynique de la génération qui suivit; un peu de légèreté seulement pourrait être reproché à ces séduisantes filles par les esprits chagrins

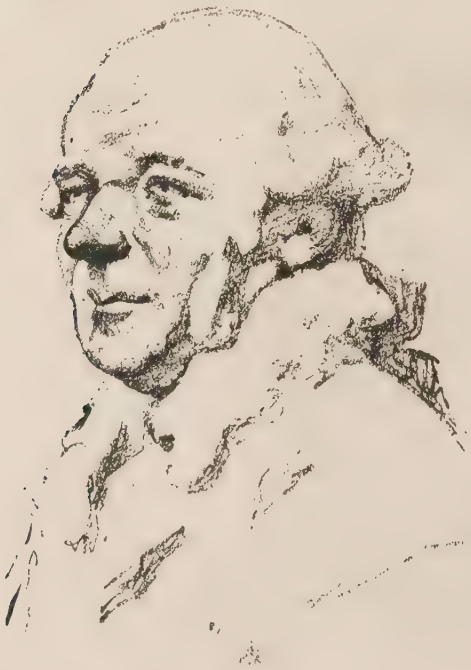
LÉON GOZLAN.

qui manquent de philosophie en matière de sentiments. Enlevez les manches à gigots, les robes à carreaux écossais produites par le succès de la *Dame blanche*, qu'un coiffeur moderne détruise la savante architecture des *coques* auxquelles sacrifiaient toutes les femmes de l'époque, vous vous trouverez dans une mansarde, en face de l'aimable créature court vêtue, qualifiée du joli nom de *grisette*. Un mot enterré dans la tombe de la Déjazet.

« Le maréchal de Noailles, dit Saint-Simon, était fort accusé de n'avoir point renoncé à la grisette. » Ces liaisons faciles, que n'ont pas dédaignées d'illustres séducteurs, Henry Monnier en a fait de petits drames tou-

chants ou de gaies comédies dessinées qui ont pour théâtre l'atelier d'une modiste de la rue Vivienne, ou le comptoir d'une dame tenant un café de la rue de la Chaussée-d'Antin, parfois le boulevard de Gand.

On « sable le champagne » dans les mansardes des modistes; des « trottins » à la mine fûtée sont suivis sur le boulevard par des messieurs à gros ventre, qui soufflent à l'oreille des petites des propositions aventureuses; c'est encore l'éternelle scène de récriminations entre le protecteur et la protégée, qui est assez ingrate pour ne pas tenir compte des bienfaits d'un vieux monsieur et le plante là pour aller courir les Prés-Saint-Gervais avec un galant qui n'a pas de breloques, mais qui est plus jeune que le protecteur.



Une partie du charme de ces estampes tient au soin matériel qu'apportait Henry Monnier à la publication des séries mises en vente par la veuve Delpech. Après Debucourt et les petits-maîtres « en couleur » qui employèrent le procédé de coloriage par impression, vient Henry Monnier. Il ne se servit pas du même moyen; mais aquarelliste habile, il peignait lui-même ses modèles et surveillait attentivement le travail des coloristes. Je trouve dans mes notes une réponse à Eugène Delacroix qui lui recommandait une jeune femme de la bourgeoisie pour remplir cette besogne délicate:

« Mon cher Delacroix,

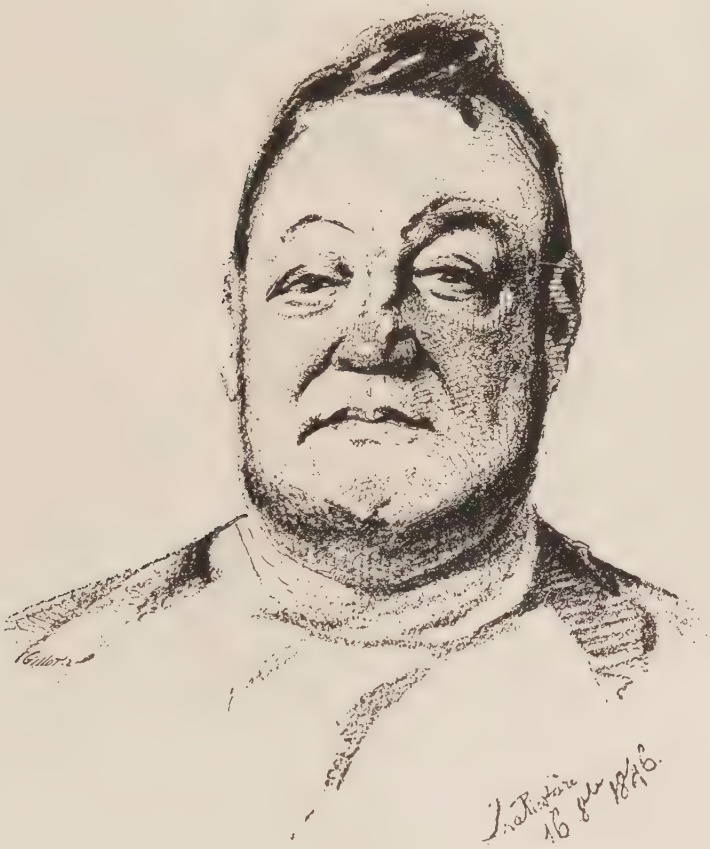
« Je suis passé pour savoir si vous pouviez me procurer quelques échantillons du savoir-faire de la personne dont vous m'avez parlé pour le colorage *(sic)* d'estampes; soyez bien persuadé que je ferai tout mon possible pour lui procurer de l'occupation. »

Quoique le reste du billet n'ait pas trait à ce sujet, il m'a paru intéressant à donner, comme faisant connaître les relations et la vie du jeune homme à cette époque :

« Votre tableau, mon cher ami, fait grand plaisir; allez toujours votre train et f...-vous du reste.

« J'ai une collection de bonshommes chez moi à votre disposition quand vous voudrez.

« Comme je vous connais très-grand amateur de musique, j'ai parlé



de vous à un de mes amis, Adolphe Adam, et son père, désirant beaucoup faire votre connaissance, m'a envoyé une libre invitation pour vous... Il y aura une bonne réunion de musiciens et de jolies femmes.

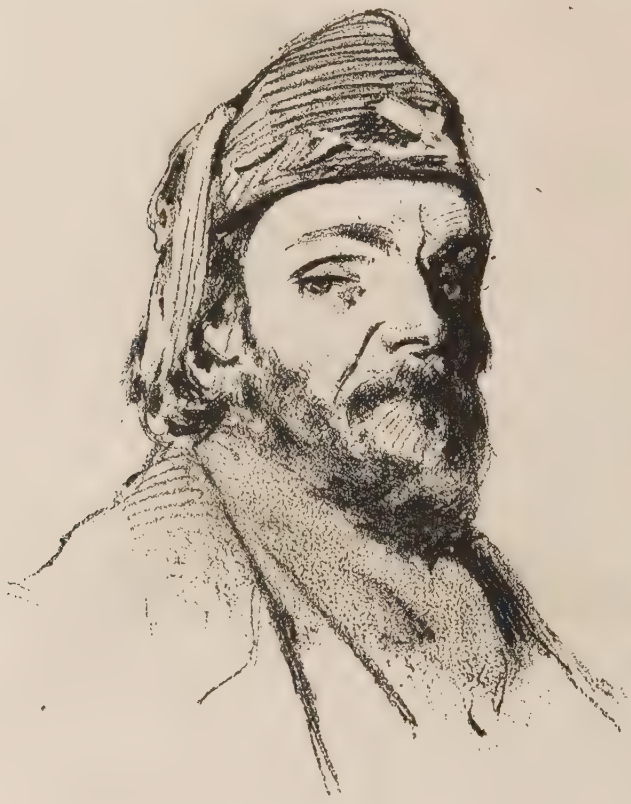
« Tout à vous,

« HENRY MONNIER. »

VI.

L'artiste aurait besoin d'être montré sous beaucoup d'autres faces.

Jeune et déjà bien posé dans le monde, Henry Monnier partit pour l'Angleterre avec un de ses camarades qui devait devenir le peintre des



MÉRY.

élégances de son époque, M. Eugène Lami. Contrairement à la plupart des humoristes qui, croyant se targuer d'indépendance, affichent leur mépris pour le luxe, la société, les gens polis, Henry Monnier, grâce à ses facultés de comédien et de conteur de salon, fréquentait le monde, y tenait sa bonne place et se montrait à cette date, non avec les ridicules des modes que chaque jour amène, mais pouvant occuper son rang dans toutes les classes, sans se faire remarquer des basses par des recherches de toilettes trop voyantes, des hautes par le sans-façon particulier à la bohème.

PORTRAIT D'UN ARCHITECTE (Musée de Lille).

Dessin de Henry Monnier gravé en fac-simile par M. Vallette.

A cette date, deux artistes de divers mérites avaient conquis la célébrité à Londres, Cruishanck et Mathews, l'un au théâtre, l'autre chez les éditeurs d'estampes. Quoique Monnier fût déjà en possession de sa propre nature, son talent de comédien et de dessinateur n'était pas inaccessible à de nouveaux courants, surtout ceux qui pouvaient se mêler à ses eaux sans les troubler. Mathews et Cruishanck exercèrent alors sur le jeune artiste une certaine influence qui n'avait pas prise sur son originalité, une influence semblable à celle qu'à Paris Rowlandson éprouva à la vue des estampes de Debucourt et des autres petits-maîtres.

L'œuvre de Monnier qui porte le plus visiblement cette trace a pour titre *Contrastes;* c'est un album de croquis sur pierre tracés d'une main aussi légère que si elle tenait une pointe d'aqua-fortiste et qui évoquent les souvenirs des plus fines vignettes de Cruishanck.

A quelques années de là, le mariage de Henry Monnier avec l'aimable jeune fille dont on a vu le portrait ci-dessus; les difficultés de la vie parisienne qui décidèrent de ses pérégrinations dramatiques en province; le séjour du comédien à l'étranger et les vives impressions qui se traduisaient en aquarelles et en vignettes; la prédilection marquée qui s'affirma plus tard par l'étude des bas-fonds de la société; son talent d'écrivain, de conteur, de comédien, jusqu'à l'art de ses mystifications, tout cela demanderait nombre de développements sur lesquels je reviendrai ailleurs.

Ce qu'il importe de montrer en quelques lignes, c'est qu'après avoir été longtemps le botaniste en quête de mousses sociales, le naturaliste des champignons parlants, le micrographe des penseurs et des diseurs de rien, Henry Monnier, qu'on ne croyait susceptible jusque-là que de faire suivre une scène populaire d'une autre, d'ajouter un croquis à une série de feuilles déjà remplies, faisant effort sur lui-même, condensa les observations de toute sa vie dans *Grandeur et Décadence de M. Joseph Prudhomme* qui, vraisemblablement, restera au nombre des quelques comédies du siècle.

Dans cette satire bourgeoise, les courts épisodes, les ébauches, les traits piquants antérieurs se sont fondus en un tout qui frise la grande comédie; moins spéciale que *Mercadet,* elle a plus d'envergure pour abriter un plus grand nombre d'individus, une des classes de la société. Au point de vue politique, si cette comédie n'excuse pas le coup d'État de Décembre, elle aide à le faire comprendre.

Voilà ce qu'avait trouvé un peintre. L'éducation de Monnier, ses aptitudes, le nombre de travaux considérables qu'il a laissés à l'aide de son pinceau et de son crayon, ne l'emportent-ils pas sur ses autres précieuses facultés?

Un chroniqueur sérieux, mais universitaire, se fâchait vertement du bruit qui se faisait autour de la mémoire de l'humoriste. « Jamais, disait-il, Henry Monnier n'a ouvert un livre... Il en était de même des peintres; il racontait sur eux des histoires amusantes, il les contrefaisait; mais de leurs tableaux il ne parlait ni ne se souciait guère. Les questions d'art n'existaient pas pour lui[1]. »

La première fois que je rencontrai Henry Monnier à Paris, ce fut dans un endroit où se faisait de l'excellente musique de chambre, où n'étaient exécutées que les œuvres les plus pathétiques de Beethoven. Rien ne forçait le caricaturiste de subir l'audition de ces quatuors.

Il possédait dans sa petite maison des champs une bibliothèque classique, et il n'était pas prudent de parler de Molière devant le vieil artiste, car il avait joué maintes fois en province les pièces du grand comique, et il ne demandait qu'à en réciter les principaux morceaux.

Le chroniqueur dit que « les questions d'art n'existaient pas pour Henry Monnier ». C'est pourquoi, de passage à Lille, il allait visiter le Musée, y trouvait un portrait si particulièrement remarquable[2] qu'il en prenait copie, comme on le voit par la gravure qu'en donne ici même la *Gazette*, d'après le dessin appartenant à M. Giacomelli.

Si les humoristes ont été de tout temps difficiles à juger, on avouera qu'on est parfois bien mal informé des choses littéraires et artistiques dans le monde universitaire.

CHAMPFLEURY.

1. *Revue politique et littéraire*, 20 janvier 1877.

2. Voir, à propos de ce superbe portrait, un article très-développé de M. Louis Gonse (Musée de Lille, *Gazette des Beaux-Arts*, 1874).

UN MOT SUR L'ART CONTEMPORAIN[1]

POÉSIE INÉDITE

A mon ami Benjamin Fillon.

Ne croyez pas au moins que mon zèle idolâtre,
Mon ami, soit pareil à l'écolier folâtre,
Qui sème étourdiment des fleurs sur son chemin;
Ne croyez pas qu'il aille, un encensoir en main,
Servile adorateur, courbé comme un roi mage,
Couronnant tour à tour et brisant une image,
Invoquer chaque idole, à chaque autel porter
Un tribut journalier d'honneurs, puis déserter
Idole, autel et temple; et que, de caste en caste,
Prostituant mon culte aveugle, iconoclaste,
Je courre, agenouillant ma pensée en tous lieux,
Brûler un peu d'encens jusqu'aux pieds des faux dieux.
Ma foi naïve est morte à cette heure; et, plus sage,
J'ai fait à ses dépens mon docte apprentissage.
Croyez-moi : cet encens, je sais bien ce qu'il vaut.
Quand j'en offre aujourd'hui l'hommage au Dieu nouveau,
Je mesure avec soin mon offrande et j'évite
D'en parfumer trop tôt l'encensoir du lévite.

Je courais, quand j'étais plus enfant, au travers
D'une strophe ou d'une ode après un de ces vers
Où l'œil, qu'il éblouit, à son insu s'arrête
Sur certains mots taillés en bosse, à vive arête.
J'aimais surtout à voir, dans ses royaux habits,
Le vers d'Hugo chausser son cothurne en rubis;
Tantôt, comme un pacha tout embaumé de myrrhe,
Agrafer sur sa tempe un soyeux cachemire;
Ou, comme une Italienne, en son rapide essor,
Sous ses doigts égrenant des colliers tissus d'or,
Se cadencer, bondir au son des tarentelles,
Sur sa gorge éclatante agiter ses dentelles,
Ses chapelets de perles et de sequins tressés.

1. Nous aurions dû peut-être rattacher cette belle et curieuse pièce de vers, écrite par Fromentin en 1841, à l'étude que nous préparons sur le maître; nous avons pensé qu'il y avait plus d'agrément pour le lecteur à publier séparément les morceaux inédits que nous pourrons avoir à notre disposition.

Le rhythme étincelait; la strophe à mots pressés
Chantait comme un clavier sonore à mon oreille,
Expirait en point d'orgue ou décroissait, pareille
A je ne sais quel timbre harmonique où les vers
Tintaient l'un contre l'autre avec un son divers.
Ailleurs, sa voix plus grave entonnait sans roulade
Un lai mélancolique, un refrain de ballade.
Et c'était un pas d'arme en champ clos, — dans les bois
Le cor qui ralliait une meute aux abois;
Les ponts-levis s'ouvraient sous les pas des cavales;
Un Margrave y passait au galop; les cimbales
A toute heure éveillaient les échos des manoirs;
Puis, parfois dans l'orage, au fond des vallons noirs,
C'était, près d'un bûcher gris et réduit en poudre,
Satan qui ricanait en regardant la foudre.
Et, quant à petit bruit, alors, son vers volait
Du vol insaisissable et bleu d'un feu follet,
Ce vers inanimé me donnait peur à lire.
Enfin la moindre note, en passant par sa lyre,
Animait sur la mienne un sympathique accent;
J'attachais à ses pas mon vers adolescent;
J'avais, afin de mieux exhausser mon idole
Dans mon cœur de vingt ans, bâti son capitole.
— Malheur à qui bâtit sur un cœur de vingt ans
Sans donner plus d'assise à ses instincts flottants!
En cherchant son niveau, le sol mouvant et libre
S'écroule et mon idole a perdu l'équilibre.

Or savez-vous laquelle, en moi, détrône Hugo?
Quelle harpe y suscite un plus profond écho?
Savez-vous quel poëte à la puissante haleine
Épanchant dans nos seins son urne toujours pleine
Fait jusqu'à nous descendre et jusqu'aux cieux monter
Sa voix; nous donne à tous un cœur pour l'écouter;
Et, mêlant sur son luth, avec le vent qui tonne
Dans les rameaux épais, le sanglot monotone
Du flux qui se fatigue à battre un continent,
Un bruit d'aile au milieu des herbes bourdonnant;
La barque qui fend l'onde avec un choc d'antennes,
L'eau qui pleure en tombant au bassin des fontaines,
Les bruits des monts, les voix du ciel, les cris du cœur...
Les a tous accordés pour en faire un seul chœur?
— Chantre orphique, éternel, dont la voix nous captive,
C'est lui qui jour et nuit tient notre âme attentive,
Lui qui fait, sous ses doigts, sans mesurer les vers,
Comme un orgue divin, palpiter l'univers,
La Nature! oh! voilà le seul et grand maître!

Diapason auquel il faut monter son mètre;
Caucase universel où chaque siècle alla
Diviniser son œuvre; et l'urne est toujours là;
Et toujours l'homme et Dieu sur la source écumante
Sont penchés; l'un y puise et l'autre l'alimente.

Autrefois j'avais cru, malgré mon vague instinct,
Que la nature et l'homme avaient un chant distinct;
Et qu'entre nos désirs et l'infini visible,
Dieu, comme un steppe aride, avait mis l'impossible.
— J'avais vu l'art un jour se tailler un manteau
Dans la pourpre de Tyr; j'avais vu son marteau
Sur un socle d'albâtre, Hellénique ou Romaine,
Sur le bloc indien, sculpter la forme humaine.
En d'autres lieux, j'avais vu la famille, un soir,
Sous l'Atrium étrusque, essayer de s'asseoir.
J'avais vu Spartacus jeter, superbe et libre,
Ses fers, pendant mille ans rongés, aux flots du Tibre,
Et l'homme enorgueilli de s'être affranchi seul,
— Faisant de l'orbe éteint du pôle un froid linceul,
Sans penser que la terre, autour de lui vivante,
Participait au même esprit, — sans épouvante
Couronnant de rayons un simulacre vain,
Calquer sur un fond d'or son front presque divin.
— Mais depuis, j'ai compris qu'entre ce monde et l'autre
L'art humain doit servir d'interprète et d'apôtre;
Que si Dieu nous transmet un souffle intelligent,
S'il attache à la lyre une corde d'argent,
C'est pour que l'homme alors recueille, unisse, explique,
Comme a fait Pythagore en son hymne algébrique,
Les sons disséminés de l'orchestre infini.

Et de nos jours enfin, mon ami, j'ai béni
Notre siècle d'avoir inauguré le culte
Du vrai Dieu. — Soit qu'on chante, ou qu'on peigne ou qu'on sculpte,
L'homme aujourd'hui chemine au niveau des sentiers,
Sans écraser l'insecte ou l'herbe sous ses pieds.
Derrière, un pan d'azur l'éclaire et le domine;
Rien ne manque au tableau : ni l'or d'une étamine,
Ni la fourmi qui nage au bord d'un jonc flottant,
Ni la grenouille assise aux marges d'un étang.
Voilà pourquoi je cherche avant tout sur les toiles
Si le peintre a pris soin d'y semer des étoiles,
D'y dessiner là-bas tel ou tel horizon
De plaine ou de coteau, d'y marquer la saison;
Et si l'on peut y voir, sans que notre œil hésite,
Quels sont l'heure du jour, et la zone, et le site;

Si ce toit enfoui parmi les blés en fleurs
Est un toit du Berry, de la Beauce ou d'ailleurs.
Voilà, — vous l'avouerai-je aussi? — pourquoi j'adore
Ce paysage ombreux qu'à peine un rayon dore,
Où Karel aime à peindre un chardon, un épi,
Un âne en paix broutant près d'un pâtre assoupi;
— Ou bien ce gué limpide où Berghem a fait boire
Ses chevreaux tachetés de laine blanche et noire,
Ce chien qui les escorte et ces troncs de bouleau
Mirant leur métallique écorce au fond de l'eau.
— Voilà pourquoi jamais je ne me lasse à lire
La page où le crayon du peintre aimé d'Elvire
Laissa tomber son rêve; et, tantôt, déploya
Sa voile antique au golfe de Baïa;
Tantôt nous dessina son lac ou l'ermitage
Dont le coteau natal abritait l'humble étage,
Ses chalets, son nid d'aigle et son glacier croulant;
Là-bas un roc alpestre avec un manteau blanc;
Puis à mi-côte enfin, abrité par un cône,
Le toit — presque en entier couvert de pampre jaune —
Où Jocelyn habite et rêve avec douceur
A Laurence, à sa chèvre, à sa mère, à sa sœur.
— Voyez : plus doux que l'onde ou qu'un vol de colombe,
Son vers à souffle égal s'enfle, s'élève et tombe.
Par moments, on dirait la grande urne d'airain
D'où s'échappe à pleins bords l'eau du Gange ou du Rhin;
Et tout s'y réfléchit, s'y répète, s'y mêle;
Le ciel y mire à nu son bleu sombre comme elle,
— Le charme est inouï! — pas un bruit, pas un choc,
Pas un flot discordant qui hurle au pied d'un roc,
Jamais un vent plus fort n'y souffle la tourmente;
La vague après la vague en fuyant se lamente;
Dans la brume, on s'y laisse emporter loin du port;
Son roulis musical à la fin vous endort...
Et quand après une heure on aborde à la grève,
Longtemps l'esprit chancelle enivré par son rêve.

— Pourtant, si beau qu'il soit, j'aime, oh! j'aime encor mieux
Voguer sur un vrai fleuve; — aller, suivant des yeux
Le rayon que Dieu même y jette aux plis des vagues;
Écoutant, dilatant mon âme aux rumeurs vagues
De l'aube et du couchant, des Étés, des Hivers.
Et, — le dirai-je enfin? — j'offrirais tous les vers
Pour entendre ce soir, au loin, rouge-gorge
Se plaindre, — ou les grillons chanter dans les champs d'orge.

Paris, 5 et 6 juillet 1841.

EUGÈNE FROMENTIN.

MUSÉE DE LILLE[1]

LE MUSÉE WICAR

(TROISIÈME ARTICLE)

ÉCOLES D'ITALIE.

J'ai déjà dit plus haut quelles précieuses reliques de l'art italien Wicar avait recueillies et quel inappréciable trésor il se trouvait, par le fait, avoir laissé à la ville de Lille. Celle-ci a montré qu'elle en sentait tout le prix. J'ai passé là, dans les salles réservées à l'Italie, enfermé seul et tout entier à la conversation familière de ces divins esprits, des heures dont le charme ne s'oublie pas. Qu'il y a loin de cette silencieuse retraite au couloir bruyant et passager des Uffizi, au-dessus du Ponte-Vecchio, où Raphaël lui-même obtient à peine un regard du promeneur attardé, et comme l'émotion vraie vous enveloppe et vous pénètre mieux! Mon plus grand regret, hélas! sera de ne pouvoir faire partager, à ceux qui me liront, si peu que ce soit d'un plaisir aussi pleinement ressenti. Comment exprimer avec des mots la grâce ineffable de certains dessins de Raphaël, cet accent de vie qui semble si fugitif et qui cependant garde une jeunesse immortelle? Comment analyser les parfums subtils et pénétrants de la rose ou de la violette?

École vénitienne. — On sait la rareté des dessins vénitiens. Il est vraisemblable que les artistes de cette école, particulièrement les déco-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 406, et t. XV, p. 80.

MUSÉE DE LILLE[1]

LE MUSÉE WICAR

(DEUXIÈME ARTICLE)

ÉCOLES D'ITALIE.

J'AI déjà dit plus haut quelles précieuse[illegible] de l'art italien Wicar avait recueillies et que [illegible] [illegible] [illegible]

L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

Tapisserie de la Collection du duc d'Alb

rateurs, comme les Espagnols et, dans une certaine mesure, comme tous les coloristes, ont rarement étudié avec le crayon les esquisses de leurs tableaux. Si l'on s'en tenait à l'énoncé du catalogue, il faudrait décrire, en tête de l'école vénitienne, un très-important dessin, *La Vierge et l'Enfant Jésus*, à la pierre noire relevée de blanc sur papier vert, de Jean Bellin. Malheureusement il est très-postérieur et fort au-dessous du grand style de Bellin. Tout au plus pourrait-on y voir une œuvre assez lourde

DESSIN A LA PLUME, DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE.

(Musée Wicar.)

de Bartolomeo Montagna, qui était de son école, et dont on voit encore dans les églises de Venise, et surtout dans celles de Vicence, quelques bons tableaux. Le dessin n° 633, à la plume, fortement lavé de bistre et relevé de blanc, représentant une scène tirée de l'histoire de David, est moins discutable dans l'attribution qui en est faite à Palma le Vieux. C'est une improvisation à l'effet, très-vénitienne de tournure et d'exécution.

Les huit dessins qui se trouvent inscrits sous le nom du grand Titien doivent être sévèrement discutés.

859 et 860. — Deux paysages étoffés de figurines et de fabriques, à la plume. Copies flamandes de la fin du XVIe siècle, ou mieux, et cela me paraît très-vraisemblable, originaux, — faits pour la gravure, — de Jérôme

Cock, le collaborateur habituel du vieux Breughel. Mais ils ne sont ni du style, ni de la façon du Titien.

861. — Paysage avec un groupe de cavaliers dans un ravin, à la plume. N'est certainement pas de lui.

862. — Demi-figure de satyre tenant une flûte de Pan. A la plume. Dessin vigoureux et d'un beau style, qui rappelle beaucoup celui du maître.

863. — La Madeleine assise devant une croix, dans un paysage, à la plume, sur papier bistré. Fort beau, mais postérieur au Titien.

864. — Trois petites esquisses à la plume pour le *Martyre de saint Pierre dominicain*, le célèbre chef-d'œuvre brûlé dans la nuit néfaste du 16 août 1867, avec d'autres tableaux précieux qui décoraient la chapelle du Rosaire, à San-Giovanni e Paolo de Venise. Je crois très-fermement que ces petits croquis sont bien de la main du Titien.

865. — Puissante étude d'arbre à la plume. Dessin superbe et incontestable.

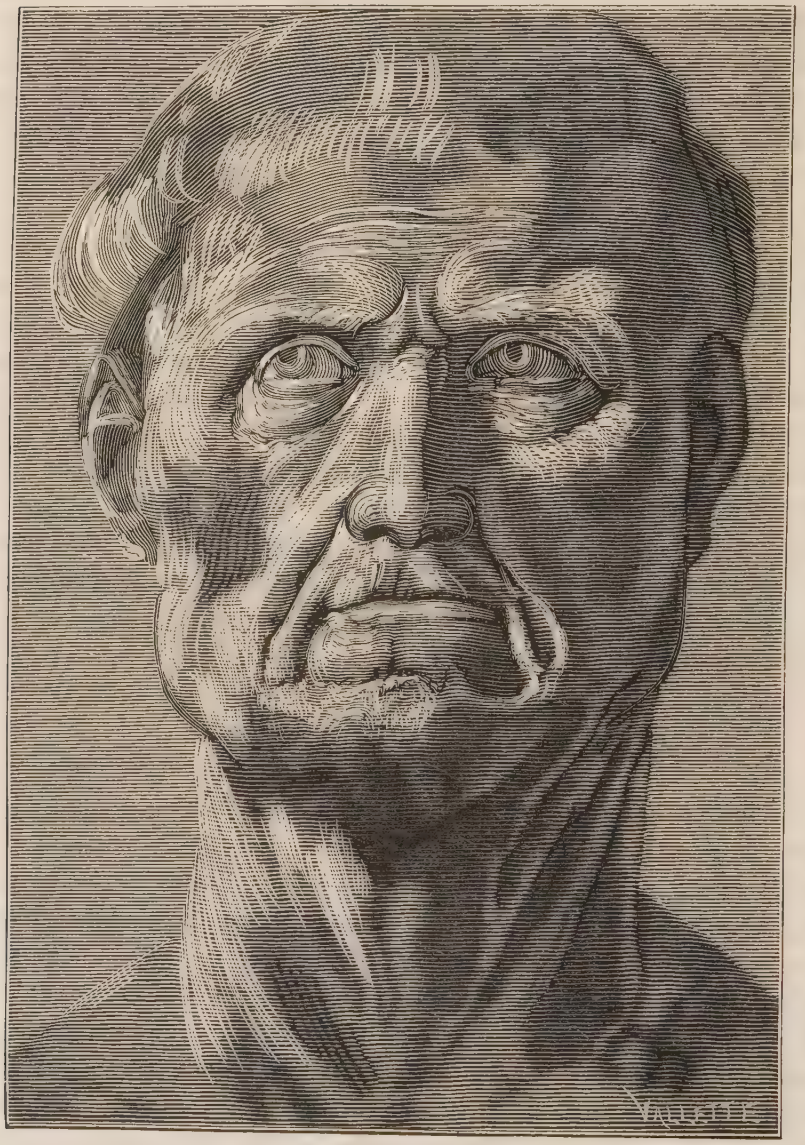
866. — Sous ce numéro se trouve un des dessins les plus remarqués, un des plus considérables du Musée Wicar. Il mesure $0^{m},21$ sur $0^{m},44$. Aux crayons de couleur snr papier préparé, très-étudié, quoique d'un faire léger et délicat, ce dessin est presqu'un tableau. Il représente la famille Cornaro, ou plutôt une femme de cette famille en costume vénitien, à mi-corps, entourée de ses dix enfants. Des inscriptions à l'encre, relatives à chacune des figures et les accompagnant, ont été volontairement effacées, comme la majeure partie de celles qui se trouvaient sur les dessins de Wicar; — ceci peut être dit d'une façon générale. Malgré la vie qui anime ces figures et les fait parler, malgré ce je ne sais quoi de noble et d'élégant dans la ressemblance la plus étudiée, qui est le propre du Titien, il me semble douteux que l'exécution soit de lui; les hachures sont bien petites, les contours bien tranquilles. Il est plus probable que c'est la copie, par un très-habile artiste, d'un tableau du Titien, aujourd'hui perdu, par Frederigo Zucchero peut-être, dont c'est à peu près la façon, et qui employait volontiers les crayons de couleur. Les jolies têtes d'enfants du Louvre, qui proviennent de la collection Baldinucci, se rapprochent assez du faire de celui-ci. Quoi qu'il en soit et sans vouloir le retirer définitivement au Titien, c'est une œuvre fort séduisante et véritablement précieuse.

Je noterai encore, mais brièvement, quelques autres beaux dessins de maîtres vénitiens : — *La Vierge en prière près du Christ mort*, à la plume et lavé à la sépia, par le Tintoret; d'Andrea Schiavone, ce maître charmant et élégamment maniéré que nous avons déjà rencontré au

musée de peinture, *Joseph expliquant le songe de Pharaon*, n° 1230, porté aux inconnus; *La Circoncision*, n° 638, donné avec raison au Parmesan; peut-être aussi, mais avec moins de certitude, de Paul Véronèse, *Un pape sur un trône entouré de cardinaux*, n° 643; puis cinq dessins, n°s 1225 à 1229, réunis dans le même cadre, — tous ces dessins, d'un effet vif et piquant, à la plume et au bistre, relevés de blanc; — enfin deux figures au crayon de Jacques Bassan, une tête de vieillard du Pordenone, une petite sanguine façon Watteau, n° 1261, qui peut être de Piazzetta, et quelques croquis spirituels de Zuccherelli, un contemporain de Tiepolo. Le n° 1166, *Un pape, entouré de cardinaux, bénissant des religieux*, dessin mis au carreau, à la plume, très-fortement rehaussé de sépia, sur papier blanc, d'une belle tournure vénitienne dans les personnages et noblement composé, me paraît être, autant qu'il est possible de mettre un nom sur ces dessins de l'école de Venise qui ont, plus encore que les peintures, un si grand air de parenté et une facture presque uniforme, de Pâris Bordone, le peintre merveilleux de l'*Anneau de saint Marc*. Mais, hélas! rien du Giorgione, le grand Vénitien, à moins qu'on ne mette sous son nom, ce qui n'aurait rien de trop téméraire, le dessin porté aux inconnus que nous reproduisons plus haut. Il faut vivement déplorer que Wicar n'ait point recueilli quelqu'une de ses plumes extraordinaires, dans la manière grandiose de celles qui sont l'honneur de la collection des Offices.

École lombarde. — Deux personnalités immenses entre toutes, Léonard et Mantègne, caractérisent le génie étrange et si complétement original de l'école lombarde, génie à la fois ingénieux et sévère, aimable et profond. On sait de quelle rareté et de quelle valeur insignes, disons aussi de quelle incomparable beauté sont leurs dessins. Le Louvre, qui a les plus admirables Léonard, n'a que deux Mantègne authentiques, et il se tient pour fort heureux. Le Musée Wicar inscrit ces deux noms à son catalogue. De Léonard, c'est une étude de draperie pour un personnage agenouillé, — du même faire que le beau dessin du Louvre, — à la mine d'argent, relevé de blanc et de gris, sur papier bleu, que quelques-uns attribuent à Lorenzi di Credi et que je crois, sans hésitation, devoir laisser, avec M. Benvignat, sous le nom de Léonard; puis six têtes en caricature et de profil, à la plume, sur papier blanc, caprices grotesques, figures monstrueusement difformes, auxquelles le maître attachait une signification toute particulière; mais je ne jurerais pas que celles-ci

soient bien de sa main, quoique évidemment de la même famille que les charges à la plume, si précieusement burinées, qui sont l'une des curio-

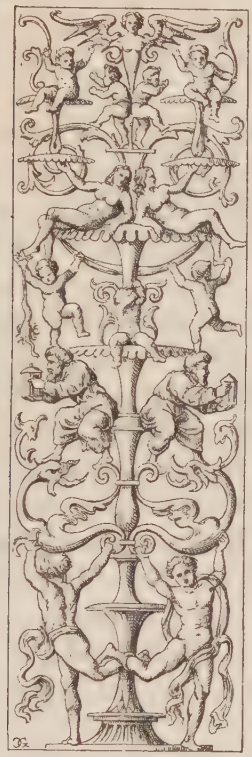


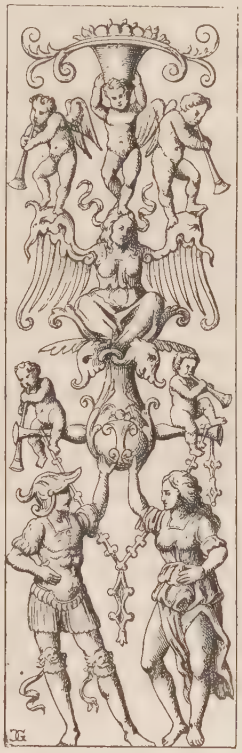
TÊTE D'HOMME, AU CRAYON NOIR REHAUSSÉ DE BLANC.

(Dessin du xve siècle, au Musée Wicar.)

sités de la salle des dessins à l'Académie de Venise. Pour Mantègne le doute est plus que permis. Les deux grandes figures au recto et au

verso de la même feuille, sortes d'études anatomiques et violentes, dont le catalogue le gratifie, sont tracées d'une plume tellement abracadabrante, que je ne crois pas nécessaire de démontrer qu'elles ne peuvent être de la main du peintre austère de Mantoue. D'ailleurs, ces deux dessins ne sont point de la même facture ; le second, n° 387, d'un style très-crâne, quelque peu sauvage, mais fort beau, accuse





ARABESQUES A LA PLUME.

(Dessins du Musée Wicar, attribués à Giacomo Francia.)

un sculpteur, peut-être un Padouan, comme Andrea Riccio. Mais ce n'est point là que se trouve Andrea Mantegna : c'est au nom de Masaccio qu'il faut le chercher. Sous le n° 406 se trouve un dessin au crayon noir relevé de blanc, sur papier teinté, d'un modelé très-savant, très-poussé de travail, et cependant d'une grandeur épique : un chef-d'œuvre saisissant et inoubliable. Nos lecteurs en peuvent voir ici même un fac-simile très-habilement gravé par M. Vallette. C'est une tête d'homme âgé, de face, un peu chauve, sans barbe, les yeux légèrement levés ; figure austère traversée de rides profondes, hautaine et méditative,

comme la figure du centurion dans le *Saint Symphorien* d'Ingres. Cela est beau, de cette beauté impérieuse qu'ont certains bustes romains en bronze, celui de la collection de Luynes, par exemple, ou ceux, plus extraordinaires encore, qui se trouvent réunis autour de la grande *Victoire ailée,* dans la cella antique du Temple de Jupiter à Brescia. Comme dans ces merveilles de bronze, le caractère moral de l'individu, ses habitudes, ses passions, apparaissent avec une incroyable énergie. Dans la fermeté marmoréenne des contours, dans la vigueur des méplats recouvrant une ossature simple et solide, dans le plissement du front et sa large courbure, dans l'arête précise du nez, dans la ligne frémissante des narines, dans l'inflexion des lèvres amincies, je vois toutes ces qualités de volonté réfléchie, de noblesse virile et un peu sauvage, que Mantègne, admirateur passionné de l'Antique, aimait à imprimer à la physionomie de ses personnages. Cette étude d'après nature est, en quelque sorte, la synthèse vivante du type caractéristique qu'il a plusieurs fois répété dans ses fresques sublimes des Eremitani de Padoue et dans les cartons d'Hampton-Court; type dont il avait peut-être trouvé le modèle dans sa propre figure, comme on peut s'en convaincre par l'admirable bronze de Sperandio qui orne son tombeau à Sant'Andrea de Mantoue. Quoi qu'il en soit, sans insister davantage sur cette attribution qui m'est toute personnelle, je marque ce dessin comme l'un des joyaux de la collection. Il convient de le placer, non pas au-dessus, ce qui serait impossible, mais à côté du petit *Saint-Georges,* égaré, comme une perle dans le fumier d'Ennius, au milieu de la collection Robbien, à Rennes; merveille exquise qui demanderait à être décrite avec le plus grand soin et reproduite par la gravure.

École bolonaise. — L'École bolonaise occupe une place considérable dans le Musée Vicar par une série extrêmement précieuse et certainement unique dans les collections de l'Europe, de quatorze grandes feuilles de dessins à la plume sur parchemin. Du moins, convient-il de les rattacher à l'École bolonaise, si l'on suit l'indication du catalogue, ce qui, jusqu'à preuve contraire, me semble le plus naturel.

Ces dessins sont non-seulement d'une haute curiosité par leur style et leur exécution, mais ils présentent une énigme dont la solution, je ne fais aucune difficulté de l'avouer, est restée pour moi, malgré les plus actives recherches, complétement indécise; j'ai beaucoup cherché dans

les sens les plus divers et je n'ai rien trouvé : voilà la vérité toute nue. Ils sont, comme je l'ai dit, à la plume, répartis sur quatorze grandes feuilles de parchemin. Ces feuilles sont divisées en un nombre considérable de compartiments, une centaine environ, de grandeurs différentes, dans lesquels la fantaisie du dessinateur a distribué les scènes les plus diverses, les motifs les plus variés : des arabesques, des portraits, des jeux d'enfants et des monstres marins; des danses, des combats, des architectures, des sujets tirés de l'Histoire romaine, des Métamorphoses d'Ovide, de l'Ancien et du Nouveau Testament; des allégories, des scènes

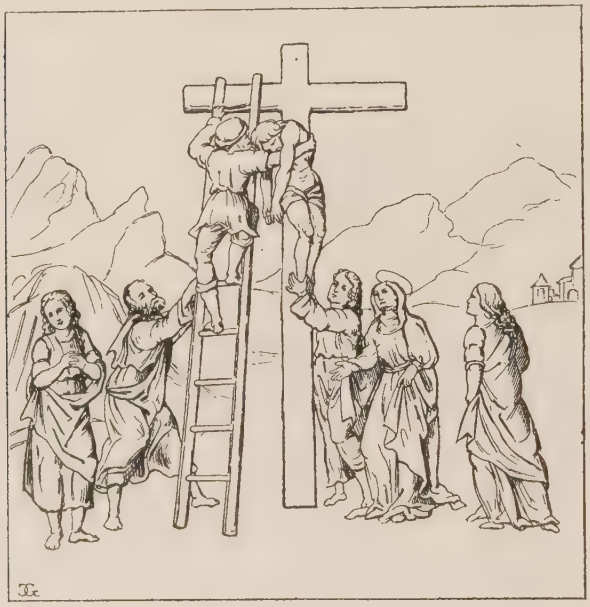
LE DÉVOUEMENT DE CURTIUS.

(Dessin à la plume, attribué à Giacomo Francia.)

historiques et de simples caprices. Ce sont des dessins d'orfévre, je dirai même plus, de graveur. Si quelques-uns ont bien pu servir ou du moins ont été destinés à servir à l'exécution de pièces d'orfévrerie ou de plaquettes de bronze, la plupart, à mon avis, sont des dessins de nielles ou des projets de gravures pour l'illustration des livres. En outre, ils sont tous de la même main, c'est une chose indiscutable, un fait acquis; main d'ouvrier et point de maître, habile dans le maniement de la plume, mais naïve et peu inventive. L'outil est très-fin, très-délié, mais il n'est pas original; on s'en aperçoit de reste en examinant d'ensemble la suite de ces petits dessins. Pris individuellement ils sont exquis, mais il est facile de reconnaître la source de chacun d'eux; ce sont des copies ou des inspirations de maîtres très-différents, depuis Léonard et Mantègne, jusqu'aux maîtres de Venise, de Ferrare et de Bologne. Il

serait facile de mettre des noms sous quelques-uns d'entre eux. Toutefois, c'est le style de l'art padouan qui y domine, et, n'était l'inscription que porte l'un d'eux, il faudrait les rattacher aux vingt dernières années du xve siècle. Mais ce qu'il importe de retenir c'est qu'ils semblent une sorte de provision de motifs pris de çà et de là pour des travaux futurs de gravure, d'orfévrerie ou de modelage.

J'ai dit qu'un certain nombre de ces dessins étaient des dessins



LA DESCENTE DE CROIX.

(Dessin à la plume, attribué à Giacomo Francia.)

d'arabesques. Ce sont, à mon avis, les plus beaux ; il y a notamment une feuille de frises et de pilastres dignes d'être comparés aux plus beaux nielles de Peregrino ou aux bois de Zoan Andrea. Ils sont de style mantegnesque et rappellent beaucoup le caractère des bas-reliefs de la porte Stanga. Les autres sont des compositions de nature très-différente, d'aspect et d'exécution très-divers, quoique de la même main. Les uns, comme les huit petites scènes de la Passion, n°s 263 et 265 du catalogue, sont au trait, avec quelques rehauts de lavis à l'encre, très-simples et très-naïfs, un peu dans la manière du vieux Francia. D'autres, plus vifs d'allure et d'exécution, sont traités à la manière des gravures sur cuivre de l'école florentine ; ils sont plus grands et en largeur. Le dessinateur a pris soin d'inscrire lui-même la désignation des

sujets; ils représentent : *Un Triomphe romain, Manlius Torquatus ordonnant le supplice de son fils,* le *Dévouement de Curtius, Tarpeïa écrasée sous les boucliers des Sabins,* le *Courage d'Horatius Coclès,* le *Supplice de Régulus,* l'*Héroïsme de Mutius Scævola,* l'*Enlèvement des Sabines,* — ce qui pourrait faire songer à l'illustration d'un Valère-Maxime ou d'un Tite-Live; — des sujets tirés des *Métamorphoses* : *Méléagre et le Sanglier de Calydon,* l'*Enlèvement de Proserpine, Deucalion et Pyrrha,* le *Jugement de Midas, Apollon et Daphné, Dédale et Icare, Diane et Actéon Persée, et Andromède,* la *Naissance d'Adonis,*

LE JUGEMENT DE MIDAS.

(Dessin à la plume, attribué à Giacomo Francia.)

Apollon et Marsyas, Orphée déchirée par les Bacchantes, le *Triomphe de l'Amour,* de Pétrarque; la *Fontaine de Jouvence* et quelques sujets innommés dans le goût de l'Antiquité. Une autre feuille contient dix madones, vingt-quatre portraits, quelques-uns sur fond noir, et six petites frises en largeur portant des jeux d'enfants. Enfin une feuille de petites compositions, très en relief sur fond de hachures, représentant des monstres marins jouant avec des nymphes, des tritons luttant avec des sirènes, porte au bas une inscription de la même écriture que les autres, à peu près effacée, mais que la photographie a permis de lire en partie. Nous la lisons ainsi :

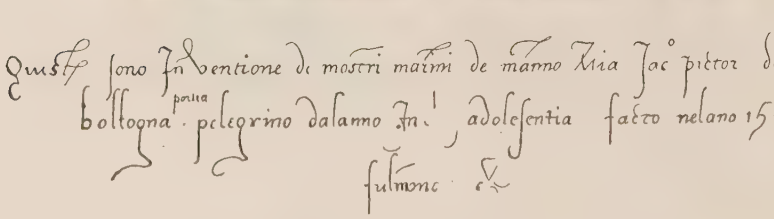
QUESTI SONO INVENTIONE DE MOSTRI MARINI DE MANNO MIA JAC° (Jacopo)

PICTOR..... (di où d'Antonio?) (in?) BOLLOGNA POVRO (pour povero) PELEGRINO DAL 'ANNO IN FELICE ADOLESCENTIA. FACTO NEL 'ANO 1516.

IN SULMONE..... (Sermoneta près Frosinone?).

Au-dessous, d'une écriture postérieure qui paraît être de la fin du XVIIIe siècle, on lit : *N° 273, di Giacomo Francia di Bologna fat. 1516.*

La première inscription constitue l'une des énigmes les plus étranges qu'il soit possible de rencontrer. Il serait fastidieux pour le lecteur de dire à quelles recherches je me suis livré et à quelles suppositions je me



suis successivement arrêté; j'ai consulté dieu et diable, voire même mon savant ami le marquis d'Adda, qui en sait plus qu'homme au monde sur les petits coins de l'art italien ; la lumière ne s'est pas faite. Vasari, Baldinucci, Lanzi, Ticozzi, Crespi, Zani, sont restés muets. Quel est ce peintre Jacopo, qui, tout jeune et en 1516, c'est-à-dire en pleine Renaissance, dessinait ces petites scènes d'un archaïsme si délicat, d'un gout si fin? Est-ce Jacopo da Pontormo, qui en 1516 avait vingt-deux ans, qui a été à Bologne un certain temps et qui a, au dire de Vasari, étudié les maîtres les plus différents depuis Léonard jusqu'à Mariotto Albertinelli? Il n'y a qu'un malheur, c'est qu'en 1516 le Pontormo, déjà célèbre et absolument affranchi de tout archaïsme, travaillait avec André del Sarte à l'Annunziata de Florence. Sans cette maudite date de 1516, sans le mot à demi effacé qui suit « pictor » et que l'on ne peut lire en aucune façon « Pontormo », la chose allait de soi ;

on sait que ce peintre s'appliqua pour gagner quelque argent à toutes sortes de petits travaux, motifs de gravures, d'orfévreries et de décorations. J'ajouterai que le premier de ces dessins, n° 261, représentant un *Rachat de captifs devant le préteur*, d'une facture bien plus large, bien plus moderne, presque certainement florentine, quoique de la même

main, pouvait donner un grand poids à cette attribution. Dans le doute, tenons-nous-en à Jacopo Francia, le fils de Francesco, qui en 1516 était

fort jeune, qui a beaucoup gravé par la suite, et qui certainement, dans ses débuts, a dû faire de petits travaux d'orfévre et de nielliste ; tenons-

ÉTUDES DE TÊTES, A LA PLUME.

(Dessins attribués à Giacomo Francia.)

nous-en à lui, quoique les gravures que nous connaissons de sa main soient d'un caractère absolument différent.

Enfin j'ai cherché quelques analogies avec ces dessins. Il n'y en a pas de semblables dans les collections publiques de l'Europe. Leur nature, leur style et le procédé employé les rendent uniques en leur genre. On m'affirme qu'il existe un petit bronze qui rappelle l'un des jeux d'enfants ; de plus on retrouve l'une des têtes casquées dans un nielle de la col-

lection Durazzo. La seule découverte positive que nous ayons faite, c'est que huit des petites têtes, dont la *Gazette* reproduit ci-dessus quelques spécimens, se retrouvent identiques, mais d'une autre main, dans le volume de Léonard, dit de Vallardi, conservé au Louvre (n° 2642, f° 49). Ce sont quatre têtes de guerriers à casque compliqué, et quatre têtes de personnages coiffés à l'orientale. Nos dessins et ceux du Louvre sont du goût léonardesque le plus indiscutable.

De ces précieux dessins, dans le style du xve siècle, nous passons sans transition aux Carraches, dont, en nous tenant à distance, et de l'extrême admiration du xviiie siècle et de l'injuste dédain du xixe pour la pléiade bolonaise de la seconde moitié du xvie siècle, nous pourrons ne pas méconnaître complétement les grandes qualités de dessin et de composition. Il y a à Rome et à Bologne quelques œuvres vraiment fortes, vraiment grandes, des Carraches, du Dominiquin, du Guide, du Guerchin. Wicar, qui avait un faible pour l'école bolonaise, a eu la main heureuse. Il serait difficile, par exemple, de rencontrer un choix plus agréable et plus piquant de dessins du Guerchin. Les dessins courants de ce maître, surtout les paysages, généralement à la plume et reconnaissables entre tous, ne sont pas rares ; mais il y a dans ceux recueillis par Wicar une jeunesse, une liberté, une élégance, un primesaut qui ne lui sont point habituels et que l'on ne retrouve jamais dans ses peintures. Le n° 338 surtout, *Jeune femme captive délivrée par des soldats*, groupe de cinq figures, à la plume, rehaussé de bistre, vigoureux, mouvementé, est du plus bel effet. Il y a aussi, dans les n°s 339, 341, à la plume, et 343, à la sanguine, des types féminins pleins de grâce et de variété.

Le Dominiquin est représenté par une tête d'homme au crayon noir ; une figure de femme, vue de dos et drapée, à la sanguine, superbe étude pour le *Saint Sébastien* des Chartreux, à Rome ; et un grand paysage, également à la sanguine, dans la façon des Carraches, donné par M. Benvignat. — Du Guide, voici huit dessins. Les n°s 344 et 348 sont fort douteux. Le n° 350, à la plume, est l'esquisse deux fois répétée du tableau de l'*Enlèvement d'Europe* dont parle Lanzi à l'article de Francesco Furini. Le n° 351 est une très-belle *Mise au tombeau*, à la sanguine, qui est, comme le dessin précédent, bien incontestablement du Guide. La demi-figure de femme, à la sanguine, portée aux anonymes sous le n° 1274, est également de lui. — De Louis Carrache, j'ai noté une remarquable étude académique de figure assise, à la sanguine, et l'esquisse à la plume d'une *Décollation de saint Jean-Baptiste*; d'Augustin, deux têtes d'homme charmantes et vivantes, n°s 1161 et 1162,

aux crayons noir et rouge ; d'Annibal, enfin, huit dessins à la plume et trois sanguines. Les quatre paysages animés de figures, nos 83, 84, 87 et 1187, sont superbes, comme tous les dessins de paysage d'Annibal Carrache, et incontestables, ainsi que l'étude pour un Milon de Crotone, n° 85 ; mais la très-belle étude d'arbres, n° 82, à la plume, lavée au bistre et relevée de blanc, ne me paraît pas pouvoir lui être maintenue. J'y inscrirais volontiers le nom du Bolognèse. Les trois sanguines, nos 89, 1424 et 1425, figures d'homme, sont de jolis croquis d'après nature. L'étude de main, n° 88, faites par petites hachures serrées et fermes, est, je dois le dire, d'une exécution et d'un modelé bien plus forts que tout ce que je connais de ce dessinateur abondant et rapide. C'est un morceau de maître.

Pour être exact, je dois noter encore dans l'école bolonaise : une grande composition de ce fameux Marco de Faenza pour lequel Vasari n'a pas d'épithètes assez vastes, — le fier, le résolu, le terrible dans la peinture à fresque, l'inimitable peintre de grotesques, — « *il fiero, il risoluto, e terribile nelle cose à fresco e massimamente nella pratica e maniera di far grottesche* » ; un agréable croquis à l'encre de Chine du Forum de Nerva, par le Bibiena, et quelques dessins de Procaccini, de Tiarini, de Passarotti, — n° 1266, porté aux inconnus, — et du Pesarèse, qui donnent la note de la décadence où était tombée l'école au XVIIe siècle ; dessins que je cite, mais qui me laissent, je l'avoue, dans la plus complète indifférence.

Écoles de Parme et de Modène. — L'école de Parme est tout entière dans le Corrége, dont le Parmesan n'est que la contre-épreuve affinée et affaiblie. Il y a bien un autre grand peintre, le Sojaro, qui a laissé des fresques splendidement décoratives sur les voûtes de la Steccata ; mais il n'est point connu en dehors de Parme. Les vrais dessins du Corrége sont extrêmement rares, et, je n'ai pas besoin de le dire, d'une grâce adorable ; aussi le Louvre, avec ses deux grandes gouaches de la collection des ducs de Mantoue et ses vingt-quatre dessins, est-il une exception. Le musée Wicar en inscrit deux à son catalogue. Je serai, à mon grand regret, très-sévère pour eux. Le premier, esquisse à la plume d'une *Vierge à l'enfant*, est absolument faux, d'une fausseté criante qu'il n'y a même pas lieu de discuter ; le second, à la sanguine, sorte de cartouche soutenu par deux génies et portant au centre un

écusson, plus vraisemblable au premier abord, n'est pas plus authentique. Il est postérieur et semble avoir été fait pour un titre de livre. Les armoiries sont à l'allemande, c'est-à-dire d'un goût plus que médiocre. Il rappelle peu la façon de Furini. Le n° 1137, figure d'enfant à la plume, ombrée au bistre et retouchée de blanc, dont on a voulu faire également un Corrége, est tout au plus de sa suite.

Consolons-nous avec les dessins du Parmesan. Il y en a quatre de la

ÉTUDE A LA PLUME, PAR LE GUERCHIN.

(Dessin du Musée Wicar.)

qualité la plus fine; le cinquième, n° 639, devant être, ainsi que je l'ai remarqué plus haut, rendu à Andrea Schiavone. Le plus exquis, dans sa légèreté et son élégance, est le brouillon, à peine indiqué, d'une *Sainte Famille*. Un autre représentant la *Vierge à l'Enfant*, à la pierre noire relevée de blanc, sur papier jaune, n'est guère moins jolie. C'est une petite scène, un petit tableau tout fait, du maniérisme le plus séduisant. L'étude de femme nue, vue de dos, à la pointe du pinceau, relevée de blanc, est d'un travail plus précis et plus terminé, mais non moins parmégianesque. Le Parmesan est sans contredit un maniéré, mais nous ne devons pas l'envelopper dans le dédain qu'il faut avoir pour les maniérés en général. Quand on l'a vu à Parme ou encore dans quelques dessins,

comme l'*Homme au chien* du Louvre, par exemple, on ne peut se défendre de quelque estime à son égard.

Dans l'école de Modène, je ne vois qu'une figure d'homme, à la sanguine, du Schidone, et un *Enlèvement de Ganymède*, au crayon noir, de Niccolò dell' Abbate.

Écoles génoise et napolitaine. — De ces deux écoles j'ai bien peu de chose à dire. Dans la première, il y a sept dessins de Luca Cambiaso et un dessin de Bernardo Castello, ce qui me touche peu ; dans la seconde, trois dessins absurdes du XVIIIe siècle, infligés au vieux maître napolitain Buono di Buoni ; une composition au lavis, *Le Temps enlevant la Vérité*, de Luca Giordano ; deux têtes de vieillard, à la sanguine, de Salvator Rosa ; et huit dessins assez curieux, neuf en y comprenant le n° 1184 porté aux inconnus, du cavalier d'Arpino ; — deux compositions mythologiques au bistre, une *Fuite en Égypte* à la plume, une *Sainte Famille* aux deux crayons, deux études d'homme, une étude de femme en buste, une étude de chevaux à la sanguine et une grande esquisse, à la plume et au bistre, pour l'allégorie de *Minerve entre Hercule et Mars*, qu'il peignit à Ferrare.

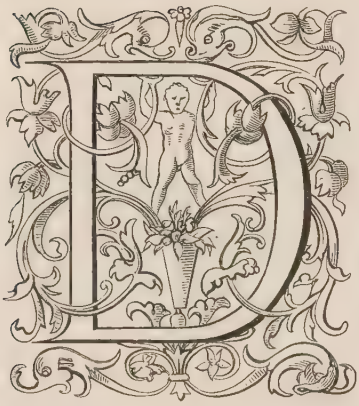
LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)

VENTES A L'HOTEL DROUOT

I.

TABLEAUX ET TAPISSERIES DU DUC D'ALBE.



EUX collections exceptionnelles, l'une venant de Madrid, l'autre de Londres, seront vendues à quelques jours d'intervalle, dans le mois d'avril. L'une, celle du duc de Berwick et d'Albe, va livrer aux feux des enchères une partie notable des richesses artistiques, tapisseries, gravures et tableaux que nous avons maintes fois étudiées et admirées au palais même de Liria, à Madrid. L'autre vente, la vente B..., amenée par un deuil de famille, doit comprendre des tableaux de premier ordre, des statues, des objets d'art de grande valeur. La *Gazette des Beaux-Arts* devait à ses lecteurs quelques lignes d'appréciation sur les principaux morceaux de ces deux collections d'un intérêt tel que l'hôtel Drouot n'en verra pas, de longtemps, de plus importantes.

La maison d'Albe, dont la puissance avait été portée si haut par le terrible fléau des Flandres, le héros de Mühlberg, le conquérant du Portugal, avait accumulé dans ses palais, soit par acquisitions, — comme celles que fit le grand duc d'Albe, à la vente de Charles Ier, — soit par voie d'héritage ou soit par des alliances avec les plus illustres familles d'Espagne, d'innombrables richesses artistiques et des peintures de la plus insigne beauté. Ces richesses, ces tableaux renommés, Ponz, un savant critique, les décrit sommairement dans cette précieuse compilation qui porte le titre de *Viage en España* et qui date des dernières années du XVIIIe siècle. «Entre autres peintures admirables, écrit Ponz, que ren-

ferme le palais du duc d'Albe, il faut compter la célèbre *Vénus* du Corrége, plus communément nommée l'*Éducation de l'Amour*[1]. Un autre prodigieux tableau, c'est la *Sainte Famille* de Raphaël d'Urbin[2]. On donne au Titien une *Vénus* couchée et vue de face, et en pendant; il y a de Velazquez une de ses œuvres les plus estimées, la *Vénus* couchée et vue de dos[3]. Le duc a aussi de très-beaux portraits, œuvres du Titien, de Van Dyck, etc.[4] » Ponz mentionne encore les beaux Teniers du palais d'Albe et, incidemment, la riche galerie de tableaux dont cette maison venait d'hériter du duc de Medina Sidonia. Un paragraphe de l'auteur du *Viage en España*, trop consciencieux pour rien omettre, est également consacré aux précieuses tapisseries du duc.

Ces quelques extraits de Ponz suffisent pour indiquer quel pouvait être, à l'époque de l'invasion française, le mérite d'une collection où figuraient, *entre autres*, un Raphaël, un Corrége et cette *Vénus* de Velazquez commandée tout exprès à l'artiste pour faire pendant à une *Vénus* de Titien.

Quelque temps après la cessation de l'occupation française, le palais de Liria pouvait montrer encore de véritables trésors d'art. Une nouvelle galerie s'était reconstituée. C'est de cette galerie que proviennent les quatre tableaux qui figurent au catalogue de la vente d'Albe.

D'après le catalogue, sur ces quatre tableaux, un est de Rubens, un autre de Murillo, deux seraient de Velazquez. Voyons si les œuvres sont dignes de ces grands noms.

Le Rubens possédé par la maison d'Albe depuis plus de deux siècles est un paysage conçu dans une donnée essentiellement décorative. Faute d'une désignation précise à assigner au site représenté, on peut appeler ce tableau le *Départ pour le marché*. Traité avec une liberté, une aisance de brosse étonnantes, grassement peint, par larges plans, ce paysage tout plein d'air et de lumière est d'une profondeur telle, que l'œil semble y embrasser vingt lieues d'horizon. Il y a là, nuançant cette vaste étendue, toute la gamme des verts, depuis le vert-jaune des herbes brûlées de soleil, les verts assombris des grands chênes, les verts-gris des saules, les verts profonds des haies et des lisières de bois lointaines, jusqu'au vert-bleuté des collines qui va se fondant avec les bleus du ciel et des eaux. Ce ciel lui-même est superbe,

1. La *National Gallery* la possède depuis 1834.

2. Aujourd'hui au musée de l'Ermitage où elle est désignée sous le titre de la *Vierge de la maison d'Albe*.

3. La *Vénus* de Velazquez, exposée à Manchester, appartient à M. W. Morrit, esq. Elle provient du prince de la Paix.

4. Ponz, *Viage en España*, t. V, p. 302 et suiv.

avec ses menaçantes nuées, toutes chargées d'un imminent orage, que fuit, à tire-d'ailes, un couple de cicognes effrayé. Ce robuste paysage, puissant d'exécution jusqu'à paraître presque violent, est égayé dans sa verdoyante et vivace tonalité par la belle note rouge de la casaque d'un paysan du premier plan; cette note rouge éclate là fraîche et claire comme un rire sonore. Il semble qu'elle fasse vibrer et vivre toute la composition. Rubens a peut-être peint ce paysage à Madrid en 1628-29. Il a été gravé à l'eau-forte par Théodore van Kessel.

Le Murillo est un portrait en pied, celui du plus jeune de ses fils, don Gaspar Esteban, le seul qui se trouvât à Séville en 1680, date d'exécution du portrait. Cette année 1680 est précisément celle où Murillo alla à Cadix pour peindre au maître-autel de l'église des Capucins, le *Mariage mystique de sainte Catherine;* une chute que fit l'artiste du haut de son échafaudage le contraignit, dès le début de son travail, à laisser sa composition inachevée. Le portrait de don Gaspar acquiert, de cette douloureuse circonstance, un véritable intérêt historique. Peut-être est-il l'œuvre suprême du grand peintre, mort le 3 avril 1682; car il est constant qu'à dater de sa chute, Murillo ne put même pas terminer quelques ouvrages commandés depuis longtemps et qu'on trouva, après sa mort, à l'état d'ébauches.

Quoiqu'elle appartienne à la vieillesse du maître, c'est une belle œuvre que ce portrait. Le jeune diacre y est peint à l'âge de vingt-cinq ans, sa tête est expressive et vivante; la pose est simple, naturelle, aisée. Sur sa soutane se détache, sans aigreur, son blanc surplis à demi recouvert par le manteau noir, d'un noir doux et profond, dont il a ramené un large pan sous son bras gauche. La main droite retient sa barrette de clerc (don Gaspar n'avait alors reçu que les ordres mineurs); — sa gauche, un livre de prières. Un pilastre auquel se rattache une large draperie, une table recouverte d'un tapis de velours rouge sombre où se voient quelques livres et une grosse montre d'argent, forment le fond et les accessoires de ce tableau d'une austère et sobre harmonie.

Quel piquant contraste forme avec ce sévère ouvrage de Murillo un adorable *Portrait d'Infante* de D. Diego Velazquez. Ici la note générale est fraîche, légère et pimpante : c'est un poëme de grâce, d'harmonie gaie et chantante où l'art est si extrême qu'il semble tout d'abord absent, où tout se lit sans que rien soit trop écrit, où l'air existe, où la vie palpite, où les choses réelles, tangibles, sont bien des choses vraies sans qu'il y ait seulement sur la toile plus que l'apparence et l'illusion de ces choses.

Foulant un tapis d'orient, aux rouges assombris, s'enlevant sur une

tenture de velours vert profond, debout, tournée de trois quarts à gauche, la petite *Infante Marguerite Marie*, — la même dont nous avons le portrait en buste au Louvre[1], — pose sa mignonne main droite sur une table recouverte de velours vert et retient de l'autre un éventail fermé. Elle paraît âgée de quatre ou cinq ans, justement comme dans le tableau des *Meninas*; or l'une et l'autre peinture se trouvent par là datées de 1656, de l'époque de la plus grande force du maître. Cette force apparaît ici tout entière. Le visage plein, un peu allongé et bien naïvement enfantin de la petite princesse, d'une pâleur ambrée, mais légèrement avivée aux joues d'une nuance de fard, est encadré de cheveux blonds, séparés sur le côté, d'une finesse, d'un soyeux et d'une légèreté incomparables. Des yeux bleus, profonds, déjà pensants, l'éclairent et lui communiquent une vie intense. L'expression de la physionomie a une nuance de gravité, de dignité même. On sent la princesse dans l'enfant et il y a déjà comme de l'ennui au fond de son regard. Sans ombres, sans que la touche soit à peine perceptible, le nez, la bouche, cette lèvre autrichienne si typique, le front, les joues se modèlent en pleine lumière et le relief se produit, réel et puissant comme dans la nature même. Non, ce n'est plus là de la peinture, c'est de la magie! La vie court partout sous cet halitueux et transparent épiderme; vous devinez les veines, vous suivez sous les frottis bleutés leur fin et délicat réseau; le sang les agite, le pouls bat. Et quelle fête pour les yeux d'un coloriste, quelle fleur, quelle merveille que le costume! Une robe de satin rouge-ponceau, rendue un peu bouffante par le *guard-infant*, est à double jupe, l'une et l'autre brochées, fleuretées et galonnées d'argent. Des nœuds roses sont attachés au corsage, à l'épaule, aux poignets, harmonisant leur ton finement passé, avec le rouge, rendu par là plus profond, du satin de la robe; une berthe de batiste couvre les épaules; des blondes noires, des blondes d'Almagro, pareilles à des guipures, bordent le col et les attaches des manches, un peu étoffées, faite d'un tissu très-fin, laissant transparaître le ton rosé des rubans de la garniture intérieure. Les bijoux, une agrafe de col formée de rubis et de grenats sertis dans l'or émaillé, la chaîne de la montre posée en sautoir, un collier d'or et de perles, des bracelets, tout cela est traité avec cet art infini que seul Velazquez possède : un frottis, un accent, un réveillon, et c'en est assez pour que l'œil satisfait reçoive

1. Le Catalogue du Musée du Louvre contient deux erreurs dans la notice relative à l'infante. Il l'appelle *Marguerite-Thérèse* et la fait naître en 1631, alors que ses prénoms sont *Marguerite-Marie* et qu'elle est née en 1651.

l'impression de l'objet indiqué et qu'au besoin il le détaille et l'analyse. Ce portrait est tout bonnement un morceau de roi, un de ces rares chefs-d'œuvre qui permettent de dire de Velazquez qu'il est, après Dieu, le plus parfait des réalistes.

Après un tel ouvrage, il est bien difficile de parler comme il le faudrait d'une autre attrayante effigie d'une des plus grandes dames de la cour de Philippe IV. C'est également une peinture étonnante de hardiesse, bien qu'à notre avis ce ne soit qu'une peinture d'école. Nous sommes devant le portrait de la fille aînée de don Louis de Haro, premier ministre de Philippe IV. Elle est, de son nom, *Doña Antonia de Haro* y Guzman Cardona y Aragon, et elle a épousé le comte de Niebla, l'aîné des fils du duc de Medina Sidonia. Les d'Albe ont hérité ce portrait des Medina Sidonia. *Doña Antonia* est brune, comme une charmante Andalouse qu'elle est; sa physionomie est aimable; le nez, droit, est délicat, la bouche charmante, les yeux sont pleins de feu; selon la mode du temps, ses joues sont trop fardées, — on mettait du fard, prétend Mme d'Aulnoy, aux joues et aux épaules des statues de femmes —. Ses cheveux un peu emmêlés, bien que leurs longues boucles soient contenues par un coquet échafaudage de nœuds de rubans couleur de feu, s'échappent d'un chapeau à retroussis rose, tout couvert de plumes blanches. *Dona Antoñia* est une chasseresse, car elle a voulu être représentée tenant à la main son escopette de chasse. Peut-être que ce jour-là elle accompagne le roi à l'une de ces battues au *Sitio del Pardo*, qu'a si souvent peintes Velazquez. Le costume, véritable *trage de campo*, est ravissamment écrit et vaut qu'on le souligne. C'est un document historique. Il y a d'abord le corps de la robe, corps ajusté, s'ouvrant en tunique longue sur une jupe de dessous d'un beau rouge de Chine franc et clair; cette jupe est toute garnie au bas de sept larges rangs de dentelles d'argent. Une seconde tunique, à plis droits, sans manches, s'attachant aux épaules, laisse voir, sous ses larges retroussis roses, les détails de la tunique intérieure et s'arrête à mi-corps. De larges manches bouffantes, de fine batiste, ruchées et galonnées de rubans roses et de dentelles d'argent posés en longueur, viennent se fermer aux poignets en une double manchette évasée. Un riche bijou d'or, enchâssant un émail de couleur, attache une large berthe de précieuses dentelles.

Tout ce piquant ensemble de rouge et de blanc s'enlevant sur le fond clair de la pleine campagne, est d'un étourdissant aspect : au premier coup, cela surprend comme une note trop vive, mais retient bientôt et séduit. Et quand nous aurons dit que l'exécution de ce portrait, — dont la *Gazette* donne une spirituelle eau-forte de M. Lalauze, — est de

impression de l'[illegible] et qu'au besoin il le détaille et l'analyse. Ce portrait est tout bonnement un morceau de roi, un de ces rares chefs-d'œuvre qui permettent de dire de Velazquez qu'il est, après Dieu, le plus parfait des réalistes.

Après un tel ouvrage [illegible] parler comme il le faudrait d'une autre [illegible] dans de la cour de Philippe IV. C'est [illegible] se, bien qu'à notre avis ce ne [illegible] mes devant le portrait de la fille aînée [illegible] ministre de Philippe IV. Elle est, de son nom, *Doña* [illegible] *de Haro* y Guzman Gardona y Aragon, et elle a épousé le comte de Niebla, l'aîné des fils du duc de Medina Sidonia. Les d'Albe ont hérité ce portrait des Medina Sidonia. *Doña Antonia* est brune, comme une charmante Andalouse qu'elle est; sa physionomie est aimable; le nez, droit, est délicat, la bouche charmante, les yeux sont pleins de feu; selon la mode du temps, ses joues sont trop fardées. — on mettait du fard, prétend Mme d'Aulnoy, aux joues et aux épaules des statues de femmes —. Ses cheveux un peu [illegible] bien que leurs longues boucles soient contenues par [illegible] *traje de campo*, est ravissamment écrit [illegible] Il y a d'abord [illegible] en tunique longue sur une [illegible] dessous d'un beau rouge de Chine franc et clair; cette jupe est [illegible] seconde tunique, à plis droits, sans manches, [illegible] touchant aux épaules, laisse voir, sous ses larges retroussis [illegible] intérieure et s'arrête à mi-corps. De larges manches [illegible] batiste, ruchées et galonnées de [illegible] et de dentelles d'argent posés en longueur, viennent se [illegible] double manchette évasée. Un riche bijou d'or, enchassé [illegible] émail de couleur [illegible] une large berthe de précieuses dentelles.

Tout ce piquant ensemble de rouge et de blanc s'enlevant sur le fond clair de la pleine campagne, est d'un étourdissant aspect : au pre- [illegible] droit. [illegible] nous aurons dit que l'exécution de ce portrait, — [illegible] *Gazette* [illegible] eau-forte de M. Lalauze, — est de

A. LALAUZE

DOÑA ANTONIA, FILLE DE DON LUIS DE HARO

(Galerie du Duc d'Albe.)

la plus entière franchise et d'une superbe crânerie de tournure, on partagera certainement notre faible pour cette toile si curieusement intéressante.

Des documents d'une aussi haute importance pour l'histoire de l'art que le sont les 75 *Tapisseries* de la maison d'Albe, méritent à coup sûr quelque chose de plus que des indications forcément rapides et sommaires. Quelques-unes des séries de cette riche collection sont en effet de véritables *monuments*. Telle est, par exemple, la tenture du XVIe siècle, extraite de la suite du *Nouveau Testament*, dont la *Gazette* publie la photogravure. Telles sont encore les séries de l'*Ancien Testament*, de la *Guerre de Troie*, et enfin ces *Victoires du duc d'Albe*, tentures inestimables où l'intérêt historique vient s'ajouter à la haute valeur décorative et à la merveilleuse richesse du travail.

Aussi la *Gazette des Beaux-Arts* se propose-t-elle de revenir plus à loisir sur ces *Tapisseries* et d'en faire l'objet d'une étude définitive.

II.

COLLECTION B..., DE LONDRES.

Le catalogue de la vente B... n'est point encore terminé, et c'est à l'aventure qu'il nous faut hâtivement étudier et décrire quelques-unes des toiles les plus capitales de cette nombreuse collection où l'on en compte tant de si importantes. Cette collection embrasse toutes les écoles; elle est éclectique. Il y a des Espagnols, des Italiens, des Flamands, des Hollandais, des Anglais, et même quelques bons morceaux de l'école française. Obéissant à nos préférences, nous marchons droit aux Espagnols. Deux Murillo et un superbe Velazquez! Nous n'avons donc pas perdu notre journée.

Les Murillo, une *Conception* et une *Madeleine* en prière, viennent du palais de Madrid. Ils ont fait partie au XVIIe siècle de la belle collection réunie au palais de San-Ildefonso par la reine Isabelle Farnèse, seconde femme de Philippe V, qui avait la passion des Murillo.

La *Conception* est une page admirable, même à côté de notre merveille du Salon carré du Louvre. Elle est d'une conservation, d'une splendeur et d'une harmonie de coloris qui la mettent tout de suite au premier rang des grandes œuvres du maître. Tout en restant dans une donnée de composition qui ne se distingue guère que par le plus ou moins grand nombre d'anges et de chérubins dont il entoure sa glorieuse

Immaculée, Murillo n'a pas laissé de varier son type de la Vierge : il l'a peinte femme, adolescente et parfois presque enfant.

Dans notre tableau, elle a tout le charme adorable, toutes les séductions de la jeune fille de seize ans. En robe blanche, aux plis nobles, les épaules couvertes d'un manteau d'azur, couronnée d'étoiles et les pieds posant sur le croissant d'argent, elle monte, extatique, radieuse et comme emportée par sa seule volonté, vers les cieux irradiés de la lumière paradisiaque, ces cieux où l'attend un trône. Ses fines et mignonnes mains d'enfant, croisées sur sa poitrine, en contiennent les battements. La tête, tout encadrée d'une ondoyante chevelure que l'air caresse et emmêle, se renverse comme le calice d'une fleur trop chargé de rosée; les yeux levés en haut sont baignés d'une langueur humide, la bouche est frémissante, et la sensation d'enivrement extatique est saisissante. C'est bien toujours là ce brûlant poëme d'amour mystique que seul, dans l'art, Murillo a pu concevoir et contenir dans sa troublante et périlleuse expression de sensualité éthérée.

Autour de la Vierge voltigent et se jouent sur des nuages d'azur et d'argent, ces délicieux enfants, — des enfants encéphales, comme les peint Murillo — beaux comme des anges, frais, charmants et tendres comme les fleurs qu'ils répandent. Nous le répétons, cette *Conception* est une œuvre de premier ordre.

Nous n'avons rien au Louvre qui rappelle, même de loin, la manière dont est peinte le second Murillo, une *Madeleine en prière.* Ce n'est plus, ici, la manière attendrie et vaporeuse de la *Conception;* l'exécution est autre si le sentiment et le caractère diffèrent moins. Murillo a modelé les blanches épaules et les bras nus de la séduisante pécheresse avec une étonnante fermeté ; ce torse est corrégesque : on sent partout, sous ses rondeurs éblouissantes, cette science de l'anatomie qui sait se dissimuler sous la grâce.

La Madeleine, enveloppée d'une draperie d'un ton violet chaud et sourdement bruni, tout le haut du corps nu, les cheveux épars et tombant en longues tresses sur les épaules et sur le sein, joignant les mains dans un geste de ferveur absolu, implore du Créateur le pardon de ses fautes. La tête est admirable d'expression pénétrée. Le fond est donné par la grotte où s'est réfugiée la pénitente; à terre sont placés quelques livres, le vase aux parfums et une tête de mort. Le génie de Murillo respire tout entier dans cette admirable Madeleine.

Voici un *Velazquez* de connaissance. Ce portrait d'une dame d'une si fière tournure et dont les traits offrent quelque ressemblance avec ceux de doña Isabelle de Velasco, peinte dans le tableau des *Meninas,*

vient de la collection de Salamanca. Debout, vue de face, la main droite appuyée sur le dossier d'un fauteuil, la gauche tenant un mouchoir, cette patricienne impose par son air de souveraine distinction. Le costume est superbe; la robe noire décolletée est à manches à crevés de batiste, finissant aux poignets par des manchettes de guipure. Une chaîne d'or pend à sa ceinture, un collier orne ses épaules, une agrafe de pierreries, serties d'or émaillé, brille au corsage et des liens ou bracelets de pierreries s'attachent aux poignets. La coiffure est étonnante, les cheveux sont comme crêpés et retenus en une seule masse par une résille de soie brune se terminant par des franges et des pampilles de soie de couleur mêlée d'or.

L'ensemble de ce portrait est d'une harmonie sobre, presque sévère; mais, comme dans tout ce qu'a peint Velazquez, c'est la vie elle-même que son art prestigieux habituel y a rendue.

En quittant Velazquez, nous trouvons Rubens, cet autre puissant réaliste, avec une *Annonciation* d'un étonnant éclat. L'ange Gabriel plane en haut, montrant du doigt, dans la nuée ouverte, où se jouent des anges, la colombe mystique. La Vierge, près d'un prie-Dieu, est agenouillée et elle entend, soumise et radieuse à la fois, les divines paroles dont Gabriel l'a saluée. C'est là une noble et vivante page, où le caractère et la vigueur du dessin sont rehaussés encore par la puissance et la splendeur du coloris. Ce Rubens provient de la collection du prince Lubomirski.

Mais il faut nous borner : nous ne pouvons pas décrire tous les tableaux de choix que renferme la collection B... Tout au plus nous est-il loisible d'indiquer quelques morceaux qui nous ont plus particulièrement frappé. Citons, entre autres, dans l'École italienne, une *Madone avec l'enfant Jésus et saint Jean*, de Sandro Botticelli, du plus large sentiment; dans l'École hollandaise, un Rembrandt de 1633 : *le Portrait de sa fiancée*, la gentille Saskia; un Pieter de Hoogh : *les Pantoufles*, que nous croyons bien avoir appartenu à notre regretté Bürger; deux Terburg : *le Verre de limonade* et *la Dépêche*, tous deux catalogués dans Smith; un J. Steen, amusant comme l'est seul ce rieur étonnant : *le Baptême*, ou plutôt *la Fête du nouveau-né*, avec une belle signature et la date de 1661; de Ruysdaël, un superbe *Paysage d'hiver*, qui a passé par les cabinets Smith, Stanley, Munroë, sir Robert Peel et du prince Demidoff, et une *Forêt*; et de Philips Wouwerman, *le Relai flamand*, titre sous lequel l'a gravé Ozanne quand le tableau faisait encore partie du cabinet du comte de Brühl; de Willem Van de Velde, une *Mer calme*, et d'Aart Van der Neer, un *Clair de lune* du plus profond et du plus mys-

térieux effet. Dans l'École anglaise, nous avons remarqué un *Moulin à eau*, de John Constable, d'une bien belle pâte et d'une magistrale exécution, et, pour terminer cette longue et trop sèche nomenclature, un *Portrait* par sir Joshua Reynolds, son propre portrait, en costume de membre de l'Académie royale de peinture, le même qui a été gravé par S. W. Reynolds en 1821.

PAUL LEFORT.

TABLEAUX DES COLLECTIONS SEDELMEYER ET SAN-DONATO.

PETTENKOFEN

La vente qui va se faire, à la fin de ce mois, des principaux tableaux modernes des galeries Sedelmeyer et San-Donato ne peut manquer d'avoir un grand retentissement, car elle portera sur des œuvres importantes des peintres les plus justement renommés de l'École française contemporaine. Cependant la *Gazette* eût certainement cru inutile d'en parler — que pourrions-nous ajouter à ce qui a été dit ici-même de Troyon, de Rousseau, de Decamps, etc.? —, s'il ne s'était trouvé parmi ces tableaux deux petites toiles d'un artiste étranger, dont le nom est beaucoup plus connu que les œuvres, de la généralité des artistes et des amateurs de peinture en France. Nous ne voulons pas laisser passer par l'Hôtel Drouot, où tant de monde ira lui rendre visite, le tableau capital de M. Pettenkofen sans dire quelques mots de cette œuvre et de celui qui l'a produite.

Ainsi fait-on dans les journaux bien informés toutes les fois qu'un noble étranger honore Paris de sa présence.

M. Auguste Pettenkofen est né à Vienne en 1823. C'est à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville qu'il apprit son métier de peintre : l'enseignement reposait à cette époque entre les mains des artistes les plus médiocres, de professeurs qui ne pouvaient guère apprendre aux autres ce qu'ils ignoraient eux-mêmes; l'école était en pleine décadence. M. Pettenkofen, ayant, par fortune, entendu dire qu'il y avait en France, comme autrefois en Hollande, un certain nombre de peintres qui ne craignaient pas d'interroger la nature, face à face, eut le courage de les imiter : ce fut son salut.

Entre temps, il fut appelé à remplir son devoir militaire, et il le remplit si bien, qu'il parvint bientôt au grade de capitaine. Mais l'amour

rieux effet. Dans l'École anglaise, nous avons remarqué un *Marine à eau*, de John Constable, d'une bien belle pâte et d'une magistrale exécution, et, pour terminer cette longue et trop sèche nomenclature, un *Portrait* par sir Joshua Reynolds, son propre portrait, en costume de membre de l'Académie royale de peinture, le même qui a été gravé par S. W. Reynolds en 1821.

PAUL LEFORT.

TABLEAUX DES COLLECTIONS [illegible] SEDELMEYER.

[illegible]

La vente qui va se faire, à la fin de ce mois, des principaux tableaux modernes des galeries Sedelmeyer et San-Donato ne peut manquer d'avoir un grand retentissement, car elle portera sur des œuvres im[illegible] des peintres les plus justement renommés de l'École française [illegible] quelques mots de cette [illegible] dans les journaux bien informés toutes les fois qu'un [illegible] étranger honore Paris de sa présence.

M. Auguste Pettenkofen est né à Vienne en 1823. C'est à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville qu'il apprit son métier de peintre : l'enseignement reposait à cette époque entre les mains des artistes les plus médiocres, de professeurs qui ne pouvaient guère apprendre aux autres ce qu'ils ignoraient eux-mêmes ; l'école était en pleine décadence. M. Pettenkofen, ayant, par fortune, entendu dire qu'il y avait en France, comme autrefois en Hollande, un certain nombre de peintres qui ne craignaient pas d'interroger la nature, face à face, eut le courage de les imiter : ce fut son salut.

Entre temps, il fut appelé à remplir son devoir militaire, et il le remplit si bien, qu'il arriva bientôt au grade de capitaine. Mais l'amour

des armes ne pouvait longtemps retenir son âme éprise des choses de l'art. L'officier abandonna son épée; le peintre reprit ses pinceaux. Fidèle cependant au souvenir d'une carrière qu'il avait parcourue avec distinction, M. Pettenkofen résolut de consacrer son talent aux scènes de la vie militaire; il se sentait plus apte que personne à bien raconter ce qu'il avait si bien vu : l'événement lui a donné raison.

Artiste modeste, consciencieux et sévère pour lui-même, M. Pettenkofen comprit de bonne heure que son éducation aussi bien que son tempérament d'artiste ne lui permettaient guère de s'élever jusqu'à l'épopée militaire; il n'y a pas à signaler dans son œuvre la moindre aspiration vers la peinture d'imagination. Observateur sagace, profondément sensible au côté pittoresque des choses, il s'est fait avant tout le serviteur de la vérité. Les maîtres de son choix, les Wouwerman, les Paul Potter et les Van de Velde lui ont appris leurs secrets; il sait par eux que l'on peut faire de la grande peinture dans un petit cadre et n'ignore pas quelle intensité d'expression réside dans le moindre coin de nature bien observé.

Après avoir fait à Vienne quelques portraits, ceux de ses proches, autant pour leur complaire que pour se faire la main, le jeune artiste résolut de mettre à exécution un projet qu'il caressait depuis longtemps. Se sentant trop inexpérimenté encore pour traduire dignement les impressions qu'il avait recueillies dans sa carrière militaire, il abandonna sans regret le sol natal. Pour un peintre aussi sincèrement épris de la nature, il y avait à Paris à cette époque, vers 1851, une source d'enseignement, une école que l'on eût vainement cherchée ailleurs. Troyon, Rousseau, Meissonier, étaient dans toute la force de leur talent : c'est auprès de ces maîtres que M. Pettenkofen vint apprendre comment il pourrait réaliser un jour ses rêves d'artiste. Il étudia également les procédés de MM. Alfred Stevens et Willems, dont il admirait la manière élégante. Cependant il ne fut, à proprement parler, le disciple de personne; et nous nous en réjouissons pour l'art moderne, qui y gagna de compter un artiste original de plus.

M. Pettenkofen termina à Paris deux tableaux qu'il avait apportés de Vienne à l'état d'esquisses : *Soldats guettant un espion à la porte d'une chaumière* et *Maraudeurs dans un champ de blé, partageant leur butin.* Ce dernier fait actuellement partie de la collection de sir Richard Wallace.

Les *Maraudeurs* lui avaient été commandés par un amateur de Vienne; au moment où l'artiste emballait son tableau, le hasard fit qu'un marchand fort intelligent, M. Van Cuyck, demanda à le voir et

s'éprit soudainement de cette petite toile. Ne pouvant décider le peintre à la lui céder, quoiqu'il en offrît un prix fort élevé, M. Van Cuyck lui commanda immédiatement deux ouvrages; l'un : *Scène après un duel*, est maintenant dans la galerie Fodor, à Amsterdam; l'autre, c'est le chef-d'œuvre de M. Pettenkofen, ces fameux *Volontaires hongrois* dont nous allons parler : la gravure de M. Greux prêtera un appui solide à nos commentaires.

M. Alfred Stevens raconte que, vers 1852, un jeune Autrichien, qui avait les allures d'un militaire, venait de temps en temps lui demander la permission de passer quelques instants dans son atelier, ce qu'il accordait toujours de très-bonne grâce, croyant avoir affaire à un amateur. Quelle ne fut pas sa surprise lorsque M. Van Cuyck vint lui dire un jour qu'il avait découvert un peintre de grand talent et lui présenta du même coup l'homme et l'œuvre, M. Pettenkofen et ses *Volontaires*.

Le tableau vendu à M. Roné fut exposé cette année même, au Cercle de l'Union artistique. La réputation de M. Pettenkofen était faite.

Cependant M. Van Cuyck ne pouvait se consoler d'avoir cédé cet ouvrage à l'amateur que nous venons de nommer, et il fit si bien que les *Volontaires* rentrèrent bientôt en sa possession. « La mort seule, disait-il, pourra m'en séparer. » Il a tenu parole. Le tableau n'a quitté sa maison qu'après sa mort, et encore a-t-il fallu que ses héritiers y fussent contraints par les événements de 1871, pour qu'ils consentissent à s'en défaire. Acheté à Londres par un marchand, le tableau fut envoyé à Vienne, où l'on savait que la signature de M. Pettenkofen était bien cotée : elle venait d'atteindre le chiffre respectable de 40,000 francs à la vente de la collection Gsell. Les *Volontaires* furent adjugés à M. Sedelmeyer à un prix à peu près égal : 16,200 florins.

Depuis 1872, tous les amateurs de peinture ont pu voir ce tableau dans la somptueuse demeure élevée par le chocolatier Marquis, et dont M. Sedelmeyer a fait une sorte de musée de passage où les artistes de tous les temps et de tous les pays reçoivent l'hospitalité, pourvu qu'ils soient de bonne compagnie. Notre collaborateur Paul Mantz put y étudier à son aise, il y a peu de temps, l'honnête peintre Van Goyen, et nos lecteurs n'ont pas oublié l'excellent travail dont cette entrevue a enrichi la *Gazette*.

Les *Volontaires* ne sont pas le seul tableau de M. Pettenkofen que possède M. Sedelmeyer. Il en est un autre daté de 1851, que nous examinerons d'abord, par respect pour l'ordre chronologique, et surtout parce qu'il donne une excellente idée de la première manière de M. Pettenkofen, la manière viennoise qui, à notre sens, n'était pas la bonne. Il est

même surprenant que le même artiste se soit métamorphosé à ce point, après un court séjour à Paris, de pouvoir peindre les *Volontaires* au lendemain de la *Charrette de blessés*. Une année à peine sépare les deux tableaux.

Dans la *Charrette de blessés*, nous voyons un artiste intelligent, fort expérimenté dans l'art de grouper une scène et de lui fournir le cadre convenable, mais l'exécution laisse encore beaucoup à désirer; tout habile qu'elle soit, elle révèle plutôt des facultés d'illustrateur qu'un véritable talent de peintre. Les tons plats y dominent et sont à peine repris pour satisfaire aux exigences du modelé; les draperies exécutées de « chic » témoignent de cette dangereuse habileté manuelle qui a perdu tant d'artistes et qui eût perdu M. Pettenkofen si son ardent amour du travail ne l'eût conduit à s'inspirer des maîtres français qui ont célébré la toute-puissance de la vérité naturelle.

Le peintre autrichien vivait encore à ce moment sur le fonds acquis à l'Académie de Vienne. En France même il aurait pu, du reste, continuer dans la même voie, sur les traces d'Horace Vernet et surtout de Bellangé, mais son bon génie l'en détourna fort à propos.

La *Charrette de blessés* ne laisse pas que d'être un tableau très-intéressant. L'exécution superficielle n'enlève rien à la vivacité de l'impression qui résulte du profond caractère d'authenticité du sujet représenté : les détails seuls sont inventés et on l'oublie volontiers devant la réalité du drame.

Une charrette péniblement traînée par des bœufs chemine avec lenteur sur la route effondrée par les pluies; deux soldats poussent à l'arrière. Le triste équipage conduit à l'ambulance voisine un chargement de blessés recueillis sur le champ de bataille. L'attitude de ces malheureux est rendue avec une vérité poignante. Il est évident que le peintre a été témoin de la scène; toutes ces victimes de la guerre ont été étudiées sur place. L'artiste n'a eu garde de vouloir dramatiser une action si dramatique par elle-même. La légende du blessé emphatique, théâtral, que les peintres de toutes les époques ont tant contribué à accréditer, ne pouvait tenir devant la réalité des choses qu'il avait eues sous les yeux durant sa vie de soldat. M. Pettenkofen nous a transmis ses souvenirs sans les amplifier.

Dans le drame qu'il représente, tout est morne et silencieux; sur la paille sanglante où gisent ces malheureux, prostrés, hébétés par le coup qui est venu les atteindre, on entend à peine quelques gémissements arrachés par les cahots de la route. Le chirurgien, debout sur le devant de la charrette, essaye de ranimer l'un d'eux qui vient de s'évanouir.

Au premier plan du tableau, nous retrouvons, non sans plaisir, une vieille connaissance : le troupier de Vernet faisant le gros dos sous la pluie et suivi du chien fidèle qui, la queue basse, semble se conformer à ses tristes pensées.

M. Pettenkofen n'a décidément aucun souci des conventions de théâtre ; après avoir raconté l'épilogue, la scène finale du drame militaire, voici qu'il passe au prologue dans son second tableau.

Par une belle matinée d'automne, un char rustique attelé de trois chevaux traverse les steppes de la Hongrie. Des nuages de poussière tourbillonnent sous les pieds de l'attelage lancé à fond de train, puis se résolvent en un long panache aux contours indécis qui voile à demi de ses molécules poudreuses d'autres équipages semblables. Sur la charrette sont entassés pêle-mêle une bande de conscrits hongrois. Debout au milieu d'eux un jeune gars chante en s'accompagnant de batteries de tambour. L'assemblée forme deux groupes distincts : en avant, les insouciants qui tournent le dos au village et s'élancent joyeux dans l'inconnu ; en arrière, les mélancoliques ; leurs regards embrassent avec tristesse le coin de terre où ils sont nés, et que peut-être ils ne reverront jamais. L'un d'eux semble même hanté par quelque vision funèbre ; peut-être entrevoit-il dans l'avenir la lugubre charrette que M. Pettenkofen a figurée au dernier acte de son drame.

Voilà pour l'ensemble : il était impossible de le disposer avec une entente plus parfaite du sujet. Le peintre a apporté dans les détails la même rigueur d'observation, le même amour de la vérité. Tout y est fini avec le soin le plus précieux, et cependant son pinceau ne s'est jamais attardé à des recherches inutiles. On ne voit distinctement que ce qui était logiquement visible dans une action aussi rapide, aussi mouvementée. Une discrétion semblable se remarque dans la peinture. Les tons choisis avec un goût exquis donnent la note juste sans éclat intempestif ; ils se fondent harmonieusement dans une atmosphère gris dorée où la lumière attiédie du matin est encore tamisée par les nuages de poussière.

Nous connaissons peu de tableaux où la réussite se montre aussi complète, et c'est peut-être ce qui nous force à chercher des termes de comparaison en dehors de l'époque où nous vivons. Il faut remonter à la plus belle période de l'art hollandais pour trouver les analogues dont M. Pettenkofen a pu s'inspirer. Les *Volontaires hongrois*, — nous ne parlons pas des autres tableaux de cet artiste, — veulent être traités avec cet honneur, et nous ne croyons pas que leur prétention semble excessive à quiconque les examinera avec attention. L'œuvre de M. Pettenkofen est,

Au [illegible] au tableau, nous retrouvons, non sans plaisir, une [illegible] : le troupier de Vernet faisant le gros dos sous la [illegible] du chien fidèle qui, la queue basse, semble se conformer [illegible] pensées.

M. Pettenkofen [illegible] aucun souci des conventions de [illegible] ; après [illegible] scène finale du drame militaire, voici qu'il passe au prologue dans son second tableau.

Par une belle matinée d'automne, un char rustique attelé de trois [illegible] traverse les steppes de la Hongrie. Des nuages de poussière tourbillonnent sous les pieds [illegible] lance à fond de train, puis se [illegible] en un long panache [illegible] indécis qui voile à demi de [illegible] poudreuses d'autres [illegible] semblables. Sur la charrette [illegible] pêle-mêle une bande de conscrits hongrois. Debout au milieu [illegible] un jeune gars chante en s'accompagnant de batteries de tambour. [illegible] forme deux groupes distincts : en avant, les insouciants qui [illegible] s'élancent joyeux dans l'inconnu ; en arrière, [illegible] tristesse le coin de [illegible]

[illegible] distinctement que ce [illegible] une action aussi rapide, aussi mouvementée. Une discrétion [illegible] se remarque dans la peinture. Les tons choisis avec un goût exquis donnent la note juste sans éclat intempestif ; ils se fondent harmonieusement dans une atmosphère gris dorée où la lumière attiédie du matin est encore tamisée par les nuages de poussière.

Nous connaissons peu de tableaux où la réussite se montre aussi complète, et c'est peut-être ce qui nous force à chercher des termes de comparaison en dehors de l'époque où nous vivons. Il faut remonter à la plus belle période de l'art hollandais pour trouver les analogues dont M. Pettenkofen a pu s'inspirer. Les *Volontaires hongrois*, — nous ne parlons pas des autres tableaux de cet artiste, — veulent être traités avec [illegible] ; [illegible] ne croyons pas que leur prétention semble excessive [illegible] les examinera avec attention. L'œuvre de M. Pettenkofen est

T. COUTURE PINX. CH. COURTRY

LE TROUVÈRE

(Collection Sedelmeyer.)

du reste, bien connue par les expositions successives qui en ont été faites au cercle de l'Union artistique, au palais Bourbon (exposition au bénéfice des Alsaciens-Lorrains) et à Vienne en 1873. C'est à la suite de cette dernière exposition que l'empereur d'Autriche a voulu honorer spécialement le peintre en le créant chevalier, et en lui conférant l'ordre de la Couronne de chêne.

L'existence artistique de M. Pettenkofen ne s'arrête pas à 1852; nous allons indiquer brièvement ses productions depuis cette époque. Ce sont, en général, des scènes de la vie rustique en Bohême et en Hongrie, et quelques-unes se recommandent par les qualités habituelles du peintre: un vif sentiment de poésie naïve et une correction des plus délicates. A ce titre, on peut citer le *Village de Hongrie,* de la collection Dreyfus; les *Bohémiennes au bain,* chez le baron J. Liebig, en Autriche; la *Voiture attelée de deux ânes* et un *Petit Marché hongrois,* chez M. Stewart, à Paris; le *Marché de Szolnok,* dans la collection de l'architecte OEtgelt, à Vienne, etc., et un nombre assez considérable de dessins et d'aquarelles qui ont toujours été haut prisés dans les ventes.

Il est à regretter que M. Pettenkofen ne produise aucune œuvre importante depuis bien des années. Il séjourne beaucoup en Italie; peut-être un jour nous surprendra-t-il avec quelque composition d'un genre nouveau; comme Meissonier, l'illustre maître, on peut supposer qu'il aspire à agrandir sa manière. Puissions-nous n'avoir pas à lui dire plus tard qu'il vaut mieux être des premiers en Hollande que d'occuper un second rang en Italie.

ALFRED DE LOSTALOT.

Nous l'avons indiqué au commencement de cet article, en outre des deux tableaux de M. Pettenkofen, — dont on nous pardonnera d'avoir parlé un peu longuement, puisqu'il s'agissait d'un artiste peu connu en France et qui nous semble mériter une attention toute particulière, — la vente Sedelmeyer porte sur une des plus belles collections de tableaux modernes qui se puisse voir. Il en est un surtout dont nous tenons plus particulièrement à conserver le souvenir, et c'est pour cela que nous lui avons réservé les honneurs de la gravure. *Le Trouvère,* de Th. Couture, est sans contredit une des œuvres les plus considérables de ce peintre, dont la valeur est incontestable, quoiqu'elle ait été bien contestée : il a laissé derrière lui quelques tableaux — un entre tous : *Les Romains de la décadence* — qui assurent à son nom une place très-honorable.

Le Trouvère a été exposé au Salon de 1844 : il est peint dans la gamme claire de l'artiste; les colorations fraîches et saines sont harmonieusement groupées. La composition est facile et bien conçue. Tout dans cette œuvre se recommande par des qualités de distinction, de bonne tenue, qui confinent au style; elle tiendrait dignement sa place dans les collections importantes que les maîtres honorent de leur présence. *Le Trouvère* provient de la vente Gsell, où il a été acquis au prix de 55,000 francs.

Les galeries Sedelmeyer et San-Donato vont enfin soumettre aux enchères un grand nombre d'autres toiles importantes; il suffit presque de les citer pour donner une idée de leur valeur.

De Troyon, les *Bœufs au labour;* l'original, en plus petit, du chef-d'œuvre qui est au musée du Luxembourg; — cinq tableaux de Rousseau, dont trois de la qualité la plus précieuse; — douze de Diaz, parmi lesquels une *Sainte Famille,* où le peintre est visiblement inspiré par le maître de son choix, par Corrége, et l'un des plus beaux paysages qu'il ait peints, *Une Clairière de la Reine-Blanche* (*Forêt de Fontainebleau*), peinture blonde et souriante; — une grande et superbe toile de M. Daubigny, le *Lever de la lune,* qui figurait à l'Exposition universelle de Vienne, en 1873; — deux grands panneaux de M. Dupré; — la *Pietà,* de M. Bouguereau (Salon de 1876); — *Le Baiser de Judas,* de M. Hébert; — *La Flagellation du Christ* et *Femmes turques en voyage,* de Decamps; le premier provenant de la vente de son atelier; — *Les Natchez,* d'Eugène Delacroix (collection Paturle); — la *Chasse au faucon* et les *Bords du Nil,* avec buffles, que nous venons de voir à l'Exposition des œuvres de Fromentin; — la *Mort du commandeur,* d'Isabey; — deux très-grandes compositions d'Horace Vernet : *l'Entrée à Breslau* et *l'Attaque de Glatz,* de la galerie San-Martino.

Enfin nous aimons à signaler à côté de ces beaux ouvrages deux paysages d'un artiste viennois presque inconnu jusqu'à ce jour et qui a le bon goût de suivre la route que Rousseau et Troyon ont si glorieusement tracée; il ne risque malheureusement pas d'y rencontrer beaucoup de nos jeunes paysagistes. Le nom de M. Eugène Jettel est un nom à retenir : il ne lui manque, pour prendre rang en France, que de figurer au livret de nos expositions annuelles; ce qui ne saurait tarder, si nous sommes bien informé.

A. DE L.

L'HÉRITAGE DE NICOLAS V

Nicolas V peut passer à bon droit pour la personnification la plus brillante et la plus complète de l'esprit de la Renaissance sur le trône pontifical. Son ardent amour pour la littérature classique, les sacrifices immenses qu'il s'imposa pour créer au Vatican une bibliothèque sans rivale, et, dans un autre ordre d'idées, la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre, ses projets grandioses pour la transformation de la Ville Éternelle, ce sont là autant de titres qui lui assignent le premier rang parmi les papes artistes ou humanistes du xve et du xvie siècle.

L'étude des documents que l'annexion a fait entrer dans les Archives d'État de Rome est loin d'affaiblir cette impression. Elle nous fait toucher au doigt, pour ainsi dire, l'activité singulière déployée par cet homme si ardent et si généreux dans tout ce qui se rattachait à ses entreprises favorites; elle fournit des chiffres à l'appui des éloges de ses contemporains et permet d'ajouter, à trois siècles de distance, quelques traits nouveaux aux portraits si sympathiques esquissés par Giannozzo Manetti, Filelfo, Æneas Sylvius, Platina, Vespasiano et tant d'autres savants ou littérateurs de l'époque.

Ce qui nous frappe avant tout quand nous parcourons les registres des dépenses de Nicolas V, c'est d'un côté son esprit d'initiative, de l'autre l'intérêt multiple qu'il porte à toutes les branches de l'art (la sculpture seule paraît un peu négligée), et les efforts auxquels il ne cesse de se livrer pour maintenir entre elles une harmonie complète. Abstraction faite de ses constructions, qui s'élevaient partout avec une rapidité vertigineuse, on le voit en même temps réunir et dresser une véritable armée de peintres, de verriers, de calligraphes, d'enlumineurs, d'orfévres, de brodeurs, d'intarsiateurs, installer à Rome un atelier de tapisserie, envoyer dans les différentes parties de l'Europe des agents chargés de lui rapporter ce qu'il y avait de rare et de précieux en tout genre. Qu'il s'agisse de la décoration du Vatican, de celle d'une église située sur une colline déserte, telle que Santo-Stefano Rotondo, ou des chapelles commémoratives du pont de Saint-Ange, il tient à user de toutes les ressources que peut lui offrir la civilisation la plus raffinée. Aux élégants pilastres de Rossellino, aux fresques de frà Angelico, il joindra les verrières de maître Giovanni d'Andrea de Florence, et sa sollicitude s'étend jusqu'aux portes de métal, dont l'exécution est confiée à un

habile sculpteur de la même ville, jusqu'au missel destiné à figurer sur l'autel. Laissons pour un instant la parole aux documents.

1453. 10 juillet. A m° Giovanni d'Andrea e li conp. dipintore di finestre di vetro... ducati 236 di camera... per 8 finestre grandi e 2 ochi grandi e 1 finestra picola e 36 ochi picoli a fatti a santo Stefano ritondo a fighure e a ochi...

1454. 2 août. Varone di Angelo Belferdeli da Fiorenze de dare... ducati trenta di papa conti a lui per parte de le porte di metalo deba fare per le porte de lo ponte a Chastelo Santo-Angelo. — 2 octobre. 20 ducats pour le même motif.

1454. 2 avril. A Simone Honorato francioso... ducati tre di camera conti allui per ameniatura di dui mesali per le capele in ponte a Chastelo[1].

Sa magnificence n'était pas moindre dans la vie privée. Nous savions déjà par le témoignage d'Æneas Sylvius qu'il aimait les beaux livres et les vêtements couverts de riches ornements : « libros nitidos et vestes ornatas amavit. » Les registres de son trésorier nous montrent jusqu'à quel point il poussait sous ce rapport la recherche. En 1452, la première année où l'on rencontre un compte spécial pour ce chapitre, le total des dépenses faites pour acquisition de perles, de joyaux, d'objets d'orfévrerie, d'étoffes précieuses etc. (perle, gioglie, ori, arienti, drapi e altre cose apertinenti a paramenti) s'élève à la somme énorme de 4059 ducats d'or, 15 bolonais; en 1453 à 2257 ducats, 8 bol.; en 1454 (jusqu'au 20 octobre) à 2074 ducats, 15 bol. Que l'on ne se figure pas cependant que la vanité personnelle entrât pour quelque chose dans ces prodigalités. Personne ne fut plus affable au milieu des grandeurs que Nicolas V. Son unique but en s'entourant de tant de luxe était de rehausser l'éclat de l'Église romaine, au sortir d'épreuves si multiples. Ne cherchons pas un autre mobile à sa conduite, et gardons-nous surtout bien d'attribuer, comme on l'a fait, la réunion de tant de merveilles de l'art au désir de former un trésor pour la guerre contre les Turcs.

Les coupes, les aiguières d'or et d'argent, les vases en cristal de roche, les plats émaillés ou niellés s'amoncelèrent ainsi sur ses crédences; son trésor regorgea de perles et de joyaux de toute sorte; dans le sanctuaire de la basilique du Vatican il accumula les crucifix, les encensoirs, les reliquaires, les calices ciselés par les meilleurs artistes du temps. Les meubles les plus simples furent incrustés de métaux précieux, témoin ces quatre fauteuils dont la garniture seule coûta cent trente ducats :

1451. 4 août. A Simone di Giovanni orafo di corte di Roma... ducati 130, bol. 13, denari 4... per fornimento di rame dorato a fatto per 4 sedie per Nostro Signore, che peso in tutto libre 32, oncie 8 e denari 4, che furono molto bene dorate e ducati 5 sono per oro e per aconciatura di una chatenella di Nostro Signore.

C'était à des artistes italiens pris en dehors de Rome que le pape s'adressait de préférence pour les travaux de ce genre. Le Simone de Giovanni dont il vient d'être question et qui avait le titre d'orfèvre de la cour pontificale était originaire de Florence; parmi ses compatriotes on remarque Meo da Firenze et Antonio di Nicholo da Firenze. L'antique réputation des Siennois valut aussi à l'un d'eux une commande importante, celle d'un calice émaillé[2]. Enfin un Vénitien se vit confier l'exécution d'un flacon de cristal avec une monture en argent également ornée d'émaux[3]; cet

1. Trésorerie secrète, passim.

2. « 1448. 6 juillet. Ducati 138, sol. 16 di camera... per tanti facti pagare in Siena a messer Bastiano canonico di Siena per uno chalice facto fare per N. S. » — Ailleurs (6 septembre 1447) ce calice est décrit comme suit : « Uno chalicie fornito di patena nuovo smaltato che peso in Siena oncie 34, b. 10, don. 2 ».

3. « 1451. Prete Francesco de Albertis da Charpineto di Venezia de dare ducati 300 viniziani, e quali ebe per me in Venezia da Antonio di messer Andrea donato in 4 partite di un fiascho di christallo adornato

ouvrage coûta près de cinq cents ducats. Parmi les orfévres romains on ne peut guère citer que maître Martino di Nicholo, qui reçut vingt-six ducats pour six tasses à la parisienne, « 6 tazze alla paresina, » et maître Paulo qui fut chargé d'un travail analogue.

La broderie aussi devint chez le pape l'objet d'une prédilection fort grande. A ce moment de la Renaissance le sentiment national n'était pas surexcité, comme il le fut plus tard, et l'on n'éprouvait aucun scrupule à demander à l'étranger ses artistes les plus habiles. Un de nos compatriotes, maître Gauthier de la Mollette figure en tête des brodeurs attachés à la cour de Rome. La pièce suivante nous apprend de quelle nature étaient les ouvrages qu'on lui confiait.

1453. Mº Ghualtieri de la Moletto francioso rachamatore a Roma de dare adi IV di gennaro ducati 12 di papa quali gli pressto per parte di uno fregio rachamato di perle fa al presente per uno pivale (pluvial) di N. S. — 3 mars, ducati 19 bol. 18 di camera conti allui per resto di duc. 240 doveva avere del sopradetto fregio di perle et per un altro fregio d'oro a rosette fe per mettare a piei al pivial storiato che fe papa Janni. (Jean XXIII ?)

Puis viennent des Allemands ou Flamands, Dionisi Roscals Todescho, avec son frère Giovanni di Giovanni, et Giusto di Pietro d'Aversa di Brabante. Jachomo di Rinaldo paraît aussi, à en juger par la forme de son nom, être né de ce côté-ci des Alpes.

Mais le joyau dont Nicolas V se montrait le plus justement fier, celui qui excitait en lui une sollicitude constante, aussi vive qu'éclairée, c'était sa chère bibliothèque. Quelques extraits, pris au hasard, nous montrent quel luxe il déploya pour parer ses manuscrits, pour rendre les illustrations et la reliure dignes du texte. La première en date des ces pièces remonte à l'année même où il fut élu pape (1447). Mais on sait qu'il n'avait pas attendu jusque là pour donner un libre essor à sa passion de bibliophile. Bien souvent, alors qu'il n'était encore que le pauvre et obscur humaniste, il s'était endetté pour acheter des livres. Quel exemple pour les amateurs à venir!

1447. A Orlando de Charlo francioso oreficie di chorte ducati 41, bologn. 58... e quali sono per oncie XLI, den II d'ariento a dati... in serature di libri e fornimenti di scharpe di N. S.

1448. 5 avril. Ducati 308 di camera... per ducati 100 facemmo pagare a maestro Donato dal Pozzo per libri compero à Parigi e per fregi da pianete e più altre cose facemo comperare a Vinegia e a Napoli.

1449. 5 août. Fiorini 32 di camera... per tanti paghamo a Francescho Fanucci (?) abitante a Parigi per 2 libri ebbe N. S. più fa per nostre mani.

1450. 19 juin. Ducati 16, bologn. 36 di camera... per oncie 12 1/2 di serami da libri smaltati e traforati.

Bon nombre de ces manuscrits étaient enrichis de miniatures dues aux enlumineurs les plus experts. Quant à la reliure, elle était, selon la valeur des ouvrages, en velours, en soie, en cuir de diverses couleurs, ou simplement en parchemin. Sur les plats étaient peintes ou imprimées les armoiries de l'heureux possesseur. L'émail venait quelquefois s'ajouter à ces ornements. Enfin quatre fermaux en vermeil, artistement ciselés ou gravés, complétaient souvent la décoration du volume. Je ne saurais d'ailleurs mieux faire que de reproduire à ce sujet la description d'un inventaire du temps :

« Unum volumen majus de forma regali, in quo est Biblia completa de magna littera et forma,

d'ariento smaltato a fatto per N. S. » — « Id. le 5 septembre. Duc. 164. 32 bol. per resto e saldo d'achordo del sopra detto fiascho. »

cum coperta de veluto cœlesti cum serraturis de argento, cum armis seu scuto argenti et barra rubea in medio cum littera magna et ymagine beati Hieronymi. »

« Item unum volumen formæ regalis in quo sunt concordantiæ Bibliæ, copertum de serico carmesyno, cum 4 serraturis argenti deaurati cum smalto in medio, cum armis domini Nicolai, cum platanis octo de argento in angulis libri. »

« Item unum volumen formæ regalis ex pergameno cum quatuor serraturis argenteis deauratis, cum ligni postibus, copertum coreo vermillo, nuncupatum : *Lucius Aenneus Florius, de tota historia Titi Livii,* etc., etc. »

Les contemporains mêmes de Nicolas V ont singulièrement varié sur l'importance de sa bibliothèque. Tortello, qui en dressa le catalogue, parle de 9,000 volumes; Manetti et Vespasiano, de 5,000; Pie II, de 3,000; Antonin, archevêque de Florence, de 1,000 seulement[1].

Un inventaire rédigé peu de semaines après la mort du pape, et dont je possède la copie, fixe à 824 le chiffre des manuscrits latins de la collection. Ce qui nous fait croire que cet inventaire est complet, c'est qu'il renferme même les ouvrages trouvés dans la chambre à coucher du défunt, et dont on a publié la liste il y a quelques années[2]. Pour les manuscrits grecs, on ne possède malheureusement pas de document pareil, et l'on en est réduit à cet égard à de simples conjectures.

Des trésors du genre de ceux que laissait Nicolas V constitueront toujours une lourde charge, quels que soient les goûts ou la fortune de l'homme appelé à les recueillir. Il ne suffisait pas de veiller à la conservation de ces œuvres d'art si précieuses, de ces innombrables manuscrits; il fallait encore, sous peine de rompre avec la tradition inaugurée par l'enthousiaste amateur, nourrir et inspirer tout ce monde de lettrés et d'artistes qui s'était groupé autour de lui et qui faisait de ces collections un ensemble vraiment vivant et fécond. Lorsqu'à la mort de Pie II, Paul II ceignit la triple tiare, il se trouva gêné par la légion d'humanistes réunie par son prédécesseur; il voulut les licencier et de véritables complots éclatèrent. Platina, qui était au nombre des victimes, le menaça d'en appeler à un concile. Et cependant Paul II ne le cédait en magnificence ou en libéralité à aucun des papes du XVe ou du XVIe siècle. Il aimait l'antiquité à sa manière, mais d'un amour aussi ardent que les Nicolas V, les Æneas Sylvius, les Jules II, les Léon X.

Est-il étonnant que le vieux jurisconsulte espagnol, auquel allait échoir la succession de Nicolas V, et qui était bien plus familiarisé avec le droit canon qu'avec les sciences ou les arts profanes, ait été en butte, aussitôt après son intronisation, aux attaques passionnées de tous ceux qui se trouvaient lésés dans leurs intérêts, déçus dans leurs espérances. Il aggrava encore sa situation en accordant une préférence éclatante à ses compatriotes. Gaëtano Marini a publié la liste interminable des fonctionnaires espagnols dont il s'entoura[3]. Les artistes de son pays furent l'objet d'une faveur non moins marquée. Le peintre Salvator de Valence, les orfévres Petrus Cathaanus et Antonio Perez de las Cellas reçurent des commandes sans nombre[4].

Les anciens favoris de Nicolas V se vengèrent par les accusations les plus graves, et celles de ses accusations sur lesquelles porta leur principal effort sont précisément

1. Voir les témoignages de ces différents auteurs dans Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*. Berlin, 1859, p. 364.

2. *Archivio storico italiano,* 1866, t. III, p. 207.

3. *Archiatri pontificii,* II, p. 146.

4. Mandats de la chambre apostolique, passim.

celles qui, aujourd'hui encore, sont de nature à nous indigner le plus : ils imputèrent à Calixte le gaspillage des collections réunies au Vatican.

François Filelfo fut le premier qui poussa un cri d'alarme. Dans une longue épître, adressée au pape même, en mars 1456, il le supplia de ne pas souffrir que ses courtisans dilapidassent l'héritage littéraire de son prédécesseur. Son langage est à la fois ferme et modéré. Il lui écrit en ces termes :

« Noli, obsecro, qui scientissimus sis, a quoquam insimulari inscitiæ. Quod eo facilius accidet quod accusant nonnulli, non tuam, qui innocentissimus sis, sed tuorum quorumdam, non tam subreptionem, quam incuriam istius bibliothecæ, quæ tanto nuper labore, tantaque impensa, ex universo prope terrarum orbe comparata est. Huci igitur crimini, quod nulla tua culpa conflatum est, ut, et quam primum et quam accuratissime, occurras oportet[1]. »

Le témoignage de Vespasiano, le panégyriste de Nicolas V, est infiniment plus dur pour Calixte. Il s'applique à la fois à la bibliothèque et aux œuvres d'art. Écoutons ses anecdotes perfides :

« Entrato adunque Callisto nel pontificato, e vedendo tanta copia di degni libri, dove n'erano cinque cento coperti di charmesi et forniti d'arjento, giusto dove era tanta copia di libri, si comincio a maravigliare, come quello che non era uso a vedere se non letture in carta di bambagia e ricollette; e bene s'adempieva in lui quello che si dice de'leggisti, che uno semplice leggista e canonista senza altra dottrina, è uno semplice uomo e molto privato di giudicio universale. Venuto dov'erano questi degni libri, dov'egli doveva lodare e commendare la prudenza di si degno pontefice, egli disse queste parole : vedi in che egl'ha consumato la robba della chiesa di Dio! E comincio a gittare via i libri greci, e dononne al cardinale Ruteno parecchie centinaja di volumi. Sendo il cardinale tanto vecchio, ch'era alquanto alienato della mente, quegli libri vennono in mano de' famigli, e capitonne buona parte male, e venderono parte per carlini quelli che erano costati fiorini. De' latini ancora dono, non gli stimando. »

« Aveva papa Nicola ragunato perle molte, e gioje molte belle e di grande pregio e buona somma, le quali erano in guardia di questo vescovo (de Vico). Venendo uno di messer Borges (Borgia) suo nipote a visitare il papa, il quale gli voleva tanto bene ch'era cosa sopra natura, sendo innanzi alla sua santità, mando per lo vescovo e fecesi arrecare quelle perle e donolle a messer Borges; le quali vide di poi il vescovo per ricami di calze di messer Borges[2]. »

Il y avait trop d'exagération dans ces attaques pour que les partisans de Calixte gardassent le silence. Nous ignorons ce que ses contemporains inventèrent pour le défendre; ce qui est certain, c'est que, dès le siècle suivant, une sorte de légende s'était formée : on attribuait au vieux pontife un acte de munificence vraiment royal: l'achat des manuscrits provenant du pillage de Constantinople[3]. De graves savants, les Assemani, ont répété cette assertion. Ils racontent, avec une bonne foi entière, que Calixte III dépensa quarante mille écus d'or pour cette acquisition : « Callixtus III decessorem Nicolaum æmulatus, ut colligeret a Barbaris litterarum monumenta, quæ Nicolai inquisitores latuerant, quadraginta aureorum millia, tam egregia in re expensa, lucrum existimavit[4]. » Blume, auquel nous devons de si précieuses notices sur les bibliothèques italiennes, n'a pas hésité à se ranger du même avis[5], suivi en cela par l'illustre cardinal Maï[6]; enfin cette légende figure jusque dans la plus récente des histoires de la Vaticane, celle de M. Zanelli[7].

1. *Epistolarum familiarium libri XXXVII.* Venise, 1502, fol. 92.
2. *Vite,* dans le *Spicilegium romanum* de Maï, I, p. 284-285.
3. Panza Mutio, *Della libreria Vaticana.* Rome, 1590, p. 319.
4. *Bibliothecæ apostolicæ vaticanæ codicum mss. vatalogus.* Rome, 1756, t. I, p. 21.
5. *Iter italicum,* t. III, p. 22 (1830). Dans le t. IV (1836), p. 268, il adopte l'opinion opposée et traite de fable tout ce récit.
6. *Spicilegium romanum,* t. I, p. 284, note,
7. *La Biblioteca Vaticana.* Rome, 1857.

En face de contradictions aussi graves, il m'a paru nécessaire de recourir à des témoignages plus impartiaux et plus authentiques. J'ai pensé que les papiers provenant de l'ancien ministère des finances pontifical pourraient jeter quelque lumière sur la question, et mon espoir n'a pas été déçu. Les pièces, dont l'analyse va suivre apporteront, il est permis de l'affirmer, des éléments nouveaux à la solution du problème.

Occupons-nous d'abord des œuvres d'art laissées par Nicolas V. Il est certain que sous ce rapport, et surtout en ce qui concerne les objets en matières précieuses, son successeur a singulièrement outrepassé les droits d'un simple usufruitier. Peut-être ne les a-t-il pas prodigués à son neveu Borgia, comme le prétend Vespasiano. Ce qui est certain, c'est qu'il en a vendu une bonne partie. Il avait pour excuse les exigences de la croisade contre les Turcs, et cette croisade de nombreux registres marqués d'une croix rouge nous montrent aujourd'hui encore combien ce vieillard infirme la prit au sérieux. Il y eut là comme une réaction contre les tendances trop mondaines et trop profanes de Nicolas V. Après la mort de Léon X, nous assistons à un phénomène analogue. Calixte III est l'Adrien VI du xve siècle.

Quoi qu'il en soit, voici un document dont il résulte qu'en 1456 le pape et la Chambre apostolique ont cédé au roi d'Aragon (le sentiment national était décidément bien développé chez Calixte III) pour plus de dix-huit cents ducats de vaisselle d'or et d'argent et d'objets destinés au culte. On remarque dans le nombre, à côté de vases à rafraîchir le vin, un tabernacle doré avec les figures du Christ et de saint Thomas.

1456. 10 juin... Thomas de Chequinis solvit 1856 florenos auri papales, 7 solidos, 2 denarios, nomine et pro parte serenissimi principis domini Alfonsi regis Aragonum pro preciis et valoribus infrascriptorum vasorum et petiarum argenti per ipsum de Chequinis a s^mo d. n. papa et camera apostolica pro dicto d. rege emptorum et habitorum, quæ argenta eorumque pondera et precia subsequuntur, videlicet :

Inprimis florenos auri de camera papales 422, solidos 13 et denarios 4 ad aurum pro valore duarum amphorarum pro parte deauratarum ponderis librarum L, et unciarum VII, ad rationem 8 similium florenorum auri pro libra et pro auro earumdem fl. similes 18. Item florenos similes 51, solidos 13, denarios 4 ad aurum pro valore unius amphorellæ in parte deauratæ... Item fl. 113. solidos 13, denarios 4 pro valore unius infriscatorii in parte deaurati... Item fl. 65. sol. 13. den. 4 pro valore unius confecterie deauratæ... Item fl. 101, sol. 13, den. 4 pro valore unius cuppæ cum coppertura deauratæ... Item fl. 172 pro valore unius boca (etæ) deaurate... Item fl. 334. sol. 13. d. 4 pro valore unius tabernaculi cum figuris Salvatoris et sancti Thomæ deaurati... Item fl. 120 pro valore duorum signorum ad pacem in missa... Item fl. 420, sol. 10, den. 6 pro valore unius calicis cum patena et unius bocaletæ totæ de auro... Item fl. 53, sol. 16. d. 8 pro valore unius bocaletæ...

Soixante-dix ans plus tard, pendant le sac de Rome, une autre épreuve attendait les pièces d'orfévrerie réunies avec tant d'amour et de goût par le pape Nicolas. Plusieurs des reliquaires les plus précieux donnés par lui à la basilique de Saint-Pierre devinrent la proie des assaillants. Citons parmi eux un vase de cristal supporté par six lions et orné de l'image de Saint-Pierre et un coffret en argent avec les armoiries du donateur.

Sancti Andreæ apostoli genu, vase chrystallino, sex leonibus substentato, cum imagine beati Petri et nomine Nicolai papæ quinti, collocatum. — Arcula argentea, Nicolai V stemmatibus ornata, cum reliquiis sancti Leontii martyris et aliorum sanctorum [1].

1. Manuscrit de J. Grimaldi, à l'Ambrosienne de Milan. A. 168. inf. f° 66 et ss et Torrigio, *Sacre grotte vaticane*, éd. de 1639, p. 255-256.

La collection de tentures fut mieux partagée. On a vu ailleurs [1] qu'une quinzaine d'entre elles parvinrent intactes jusqu'au pontificat de Léon X. De ce nombre était l'Histoire de la Création, que Nicolas V avait commandée à maître Renaud de Maincourt, et qu'un chroniqueur de la fin du XVe siècle déclare être la plus belle tapisserie de la chrétienté, « il più bello panno che sia tra' Christiani. »

En ce qui concerne la Bibliothèque du Vatican les documents conservés dans les collections romaines ouvertes au public sont de telle nature qu'on est bien près, même après un examen rapide, d'absoudre Calixte III et de traiter de calomnies les assertions de ses contemporains.

Nous trouvons tout d'abord à la Vaticane même une pièce du plus haut intérêt, qui suffit presque, à elle seule, à trancher le débat. Elle est intitulée : « Inventarium librorum latinorum bibliothecæ d. n. papæ Calisti tercii repertorum tempore obitus bo. me. Domini Nicolai predecessoris immediati, et per me Cosmam de Monteserato ejusdem s. d. n. datarium et confessorem factum, scriptum et ordinatum ; quod inceptum fuit XVIe Aprilis pontificatus sui anno primo. »

Les rares savants qui ont eu cette pièce entre les mains [2] ne paraissent pas s'être donné la peine de lire jusqu'au bout le titre que nous venons de transcrire ; autrement ils ne l'auraient pas appelée l'inventaire de la bibliothèque de Calixte III ; car c'est en réalité l'inventaire de la bibliothèque de Nicolas V, rédigé avant même que son successeur eût été couronné (20 avril), et, il n'est pas permis d'en douter, sur l'ordre formel de ce dernier. Nicolas était mort le 14 mars 1455, Calixte avait été élu le 8 avril suivant, notre inventaire est du 16 du même mois. On le voit, il ne peut porter que sur la collection du défunt, non sur celle du nouveau pape. Si cette démonstration ne paraissait pas assez complète, j'ajouterais que les manuscrits trouvés « in cubiculo Nicolai papæ quinti post ejus obitum » ont été réintégrés pendant cet intervalle dans la bibliothèque apostolique et qu'ils figurent dans l'inventaire en question.

La confection d'un inventaire passe, de nos jours du moins, pour un acte essentiellement conservatoire. Rien ne nous autorise à croire qu'il n'en ait pas été ainsi au XVe siècle et que Calixte III ait fait cataloguer avec tant de soin les manuscrits qu'il se proposait de prodiguer au premier venu.

On sait en outre que si ce pape était peu accessible aux humanités, il passait par contre pour le premier jurisconsulte de son temps. Quand il ne s'appelait encore qu'Alphonse Borgia il avait professé pendant de longues années le droit canon à Lérida, et il n'abandonna pas ses études de prédilection alors qu'il fut monté sur le trône pontifical. L'inventaire de son cabinet de travail (camera ubi erat studium domini Calisti) nous prouve qu'il tenait à avoir sans cesse sous la main les ouvrages qui lui rappelaient ses anciens travaux. On remarque dans le nombre les décrétales, les clémentines, des recueils de priviléges. On admettra difficilement qu'un homme, versé comme il l'était dans une des branches de la science, ait pu montrer pour les autres un mépris aussi stupide.

Des notes placées dans la marge de l'inventaire cité plus haut viennent d'ailleurs

1. *Gazette des Beaux-Arts*, août 1876.

2. Montfaucon a le premier signalé cet inventaire dans sa *Bibliotheca bibliothecarum*, mais la cote qu'il indique est fausse, et cette erreur a dérouté les érudits pendant près de cent cinquante ans. Les auteurs de la *Beschreibung der Stadt Rom* (t. II, 2 partie, p. 305), Blume, dans l'*Iter italicum* (IV, 282), Pertz, dans l'*Archiv.* t. XII, 1872, p. 212, déclarent l'avoir cherché en vain. Bethmann est le premier qui l'ait retrouvé (*Archiv.* de Pertz, XII, p. 241), mais il ne s'est pas aperçu qu'il avait devant lui le catalogue de la bibliothèque du grand champion de la Renaissance, et non pas de son obscur successeur.

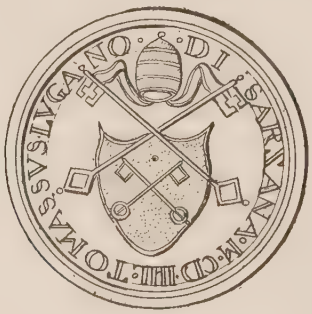
réduire à leurs justes proportions les accusations formulées contre lui; elles ont d'autant plus de poids qu'elles les confirment sur un point spécial et qu'elles nous font ainsi connaître l'origine de la campagne entreprise par Filelfo. Calixte a en effet distrait des manuscrits de la bibliothèque du Vatican, mais le total de ces aliénations ne s'élève qu'à quatre et les ouvrages ainsi cédés ne présentaient qu'un intérêt médiocre. C'étaient deux volumes de Gloses de Nicolas de Lyra, reliés en cuir noir, avec fermoirs de cuivre, donnés au roi d'Aragon, un livre sur la vérité de la foi catholique (donné à une maison de banque), enfin un Florus. Ce dernier devint la propriété d'un fonctionnaire de la cour pontificale (hunc dedit s. d. n. capitaneo).

Nous savons du reste de source certaine que si Calixte III se montrait généreux en matière de manuscrits ce n'était pas, sauf les exceptions que nous venons de signaler, aux dépens de la bibliothèque de son prédécesseur. Désirant offrir au roi d'Aragon deux volumes richement ornés (peut-être étaient-ce les Gloses de Nicolas de Lyra) il n'hésita pas à consacrer à leur reliure une somme considérable, trente florins d'or. Voici la mention du paiement fait à cette occasion.

1458. 21 février. D. Jacobo Torres canonico valentinensi ac ill. regis Aragonum librario florenos auri de camera triginta duos pro totidem per eum expositis in empcione panni veluti de cremosino ac auri et argenti ac aliis rebus necessariis pro municione et ornamento duorum librorum, nec non pro factura unius scrignii sive taxiæ ad reponendum unum retabulum, quos idem s. d. n. ad prefætum ill. d. regem dono mittit.

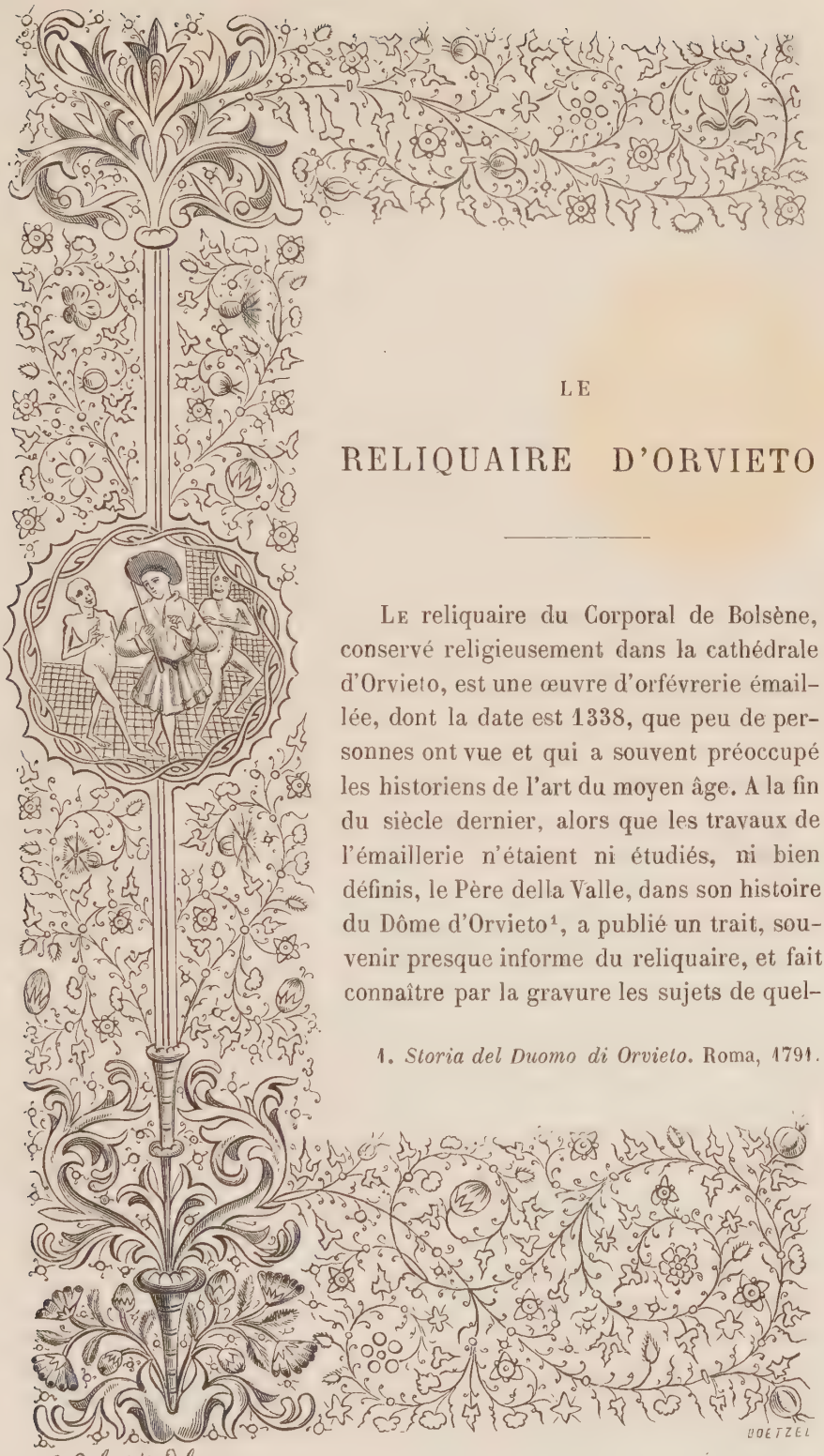
Pour achever cette démonstration il resterait à confronter l'inventaire de Nicolas V avec celui de Sixte IV, dressé par Platina. Nul doute qu'on n'y trouverait la plupart des manuscrits laissés par le premier de ces papes. Mais un pareil examen demanderait beaucoup du temps, et cette étude, je le crains bien, n'est que trop longue déjà. Peut-être le lecteur me pardonnera-t-il tous ces développements en faveur de l'importance du sujet. Il m'a paru en effet qu'ils pouvaient ne pas être sans utilité pour l'histoire de collections si justement célèbres, pour la biographie des artistes auxquels on en doit les principaux éléments, pour la caractéristique des papes sous le règne desquels elles ont pris naissance, se sont accrues, ou ont dépéri.

EUGÈNE MUNTZ.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [402]



LE

RELIQUAIRE D'ORVIETO

Le reliquaire du Corporal de Bolsène, conservé religieusement dans la cathédrale d'Orvieto, est une œuvre d'orfévrerie émaillée, dont la date est 1338, que peu de personnes ont vue et qui a souvent préoccupé les historiens de l'art du moyen âge. A la fin du siècle dernier, alors que les travaux de l'émaillerie n'étaient ni étudiés, ni bien définis, le Père della Valle, dans son histoire du Dôme d'Orvieto[1], a publié un trait, souvenir presque informe du reliquaire, et fait connaître par la gravure les sujets de quel-

1. *Storia del Duomo di Orvieto.* Roma, 1791.

ques-uns des émaux; ces planches, les plus faibles de son ouvrage, gravées en 1791, d'après des dessins faits au commencement du siècle, ont été empruntées par Seroux d'Agincourt, pour son histoire de l'*Art par les monuments*[1]. Seroux d'Agincourt, avant d'arriver à Rome, au mois de novembre 1779, s'était arrêté à Orvieto; il avait visité l'église, mais, le reliquaire n'ayant jamais été exposé que le jour de Pâques ou pour la Fête-Dieu, qui est le jeudi suivant le dimanche après la Pentecôte, il est plus que probable qu'il ne l'avait pas vu : il en parle sans exactitude et confond, en en parlant, toutes les sortes d'émaillerie; si bien qu'après lui il s'est trouvé des critiques pour contester à la France et à Limoges l'invention des émaux peints, en appuyant leur argumentation sur le reliquaire émaillé d'Orvieto. Le comte de La Borde ne s'y est pas trompé : dans son beau livre des Émaux du Louvre, mentionnant incidemment ceux d'Orvieto, il a bien précisé sans les connaître quels ils devaient être. Je voulais vérifier ses justes prévisions; aussi, il y a vingt-trois ans, étant à Rome (c'était mon premier voyage), un archéologue spirituel et obligeant me priant de lui demander quelque chose qu'il put faire pour moi, car il était parent d'un de mes meilleurs amis, et lui ayant dit : « J'aimerais à voir le reliquaire d'Orvieto », — « Eh bien, Monsieur, me répondit-il, vous me demandez précisément ce que je ne puis absolument pas faire ». Il m'expliqua que le reliquaire était enfermé dans une des chapelles de la cathédrale, que pour le sortir il fallait réunir cinq clefs, et qu'il n'était exposé que le jour de la fête du *Corpus Domini*, qui est celui de notre Fête-Dieu. Il fallait donc attendre. Je me promis d'aller à la fête du *Corpus*, et dix fois je suis entré en Italie, dix fois je suis rentré en France laissant de côté ou derrière moi la ville d'Orvieto.

Mais au mois de juin 1874, j'étais à Rome; la voie ferrée venait d'être terminée, Orvieto était une station entre Rome et Sienne, le 4 était le jour du *Corpus Domini*. L'occasion était belle : je pourrais voir exposé sur l'autel le reliquaire du Corporal, voir le Dôme, la ville guelfe et papale, si puissante au moyen âge; je n'hésitai plus et j'allai. La route est agréable, la contrée est boisée, des chênes plus abondants ombragent des collines plus fréquentes à mesure que l'on approche; mais, quand le train s'arrête au pied d'une montagne, quelques constructions élevées sur la cime, le pignon aigu d'une façade que l'on reconnaît par le souvenir des gravures, ne laissent bien deviner ni la grandeur d'Orvieto ni l'importance de son église.

Pendant l'heure de la montée, car il faut une heure pour atteindre

1. Tome VI, planche CXXIII.

le sommet du rocher et l'entrée de la ville, tout en regardant le cours de la vallée et les lointains horizons, je pensais à l'intérêt ardent, recueilli si longtemps et jamais oublié, qui bientôt serait satisfait ; prêt à toucher le but, je recherchais dans ma mémoire les origines légendaires du monument que j'allais connaître. En 1263, un prêtre hongrois, qui se rendait à Rome, s'était arrêté à Bolsène, petite ville du diocèse d'Orvieto ; il y célébrait la messe et était tourmenté par des doutes sur la présence réelle du corps de Jésus-Christ ; il vit l'hostie du sacrifice se couvrir de sang dont fut taché le corporal étendu sur l'autel ; ce linge ensanglanté ayant été porté à Urbain IV, alors à Orvieto, le pape y consacra le miracle de Bolsène par l'institution de la fête du *Corpus Domini*, et l'on croit que saint Thomas d'Aquin, docteur de théologie dans cette ville, en composa l'office. Ce fut vingt-sept ans après ces événements, le 13 novembre 1290, que le pape Nicolas IV, pour en perpétuer le souvenir, posa de ses mains la première pierre de l'église cathédrale. Le premier architecte connu du monument fut un Siennois, Lorenzo Maitani[1] qui dirigea l'œuvre pendant quarante ans et eut pour successeurs ses fils. De Sienne aussi furent les orfévres maître Ugolin et ses compagnons qui, en 1338, ont exécuté le reliquaire.

J'avais lu dans le livre du Père della Valle l'historique, les noms et les dates ; je connaissais par les planches[2] qui l'accompagnent les principaux détails de l'église. Je renverrai à ces planches heureusement complétées par l'ouvrage en cours de publication de MM. Benois, Resanoff et Krakau[3] ceux de mes lecteurs qui voudront suivre mon récit ; et à ceux qui désireront faire une étude comparée j'indiquerai le travail d'un avocat d'Orvieto[4] : *Il Duomo descritto ed illustrato per Lodovico Luzi.* L'auteur, dont on doit regretter la mort prématurée, a, comme son prédécesseur, extrait des archives de la commune et de la fabrique les documents qui comprennent plus de trois siècles (de 1310 à 1631). Là sont les preuves et le grand intérêt d'une œuvre patiente et patriotique qui témoigne de beaucoup de savoir.

Mais nous avons atteint le haut de la montagne et nous sommes près du puits fameux[5] dont les rampes descendent ce que nous venons de gravir ; nous avons dépassé les murs. Combien est longue la rue qui

1. Gaetano Milanesi. *Documenti per la storia dell' arte Sanese*, p. 189 et 197.

2. *Stampe del Duomo d'Orvieto, dedicate alla santità di nostro signore Pio sesto.* Roma, 1791, in-folio.

3. *Monographie de la cathédrale d'Orvieto*, chez A. Morel et Cie. Paris, 1876.

4. Firenze, 1866, in-12.

5. Le puits ordonné à San-Gallo par Clément VII, terminé par Mosca, sous Paul III.

conduit au cœur de la ville, à la *Locanda delle belle arti!* Il est temps d'arriver, car demain est la fête et aujourd'hui seront chantées les vêpres qu'on m'a dit devoir être fort belles.

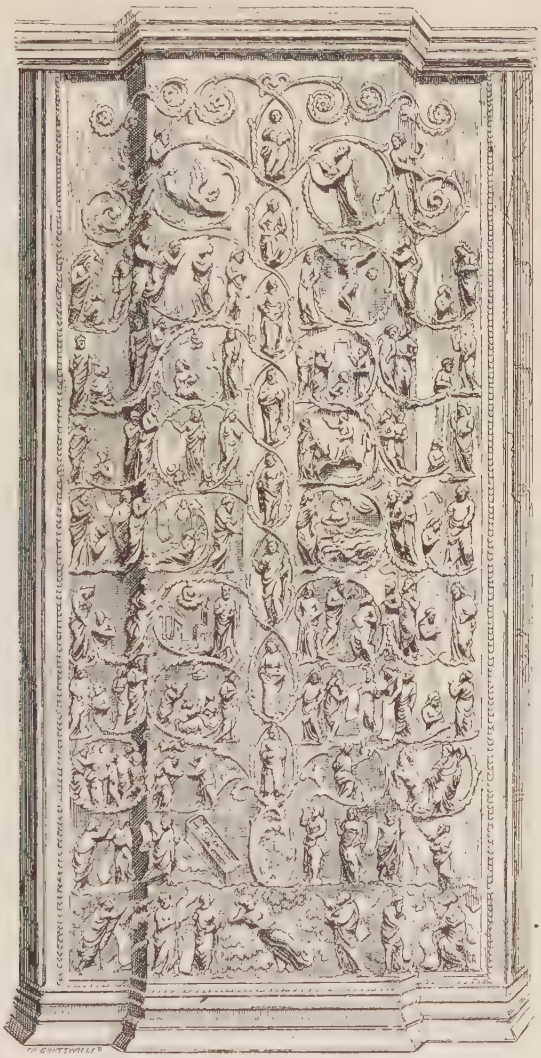
Il est quatre heures, j'entends les premiers accords des instruments et des voix, je suis sur les marches de l'église et cependant je n'entre pas : arrêté près des portes, je ne puis détacher mes regards des bas-reliefs qui décorent, à la hauteur des yeux, les quatre piliers de la façade. Ces sculptures sont depuis longtemps célèbres; nous en admirons le goût, nous en voulons connaître les auteurs, nous nous efforçons d'en pénétrer le style, mais les hommes pour qui elles furent faites y ont trouvé d'autres enseignements et leur ont demandé de plus sévères leçons: avant que ne fussent imprimées les bibles, les sculpteurs du moyen âge les ont écrites sur les murs des églises et les populations croyantes les y ont su lire et comprendre.

I. Sur le premier pilier à gauche, je vois, du premier livre de Moïse, les chapitres qui ouvrent la Genèse : La création du monde et de l'homme; le paradis terrestre, la défense faite à l'homme et la création de la femme; la chute de l'homme et sa punition; le crime de Caïn, la condamnation au travail.

II. Sur le pilier qui suit : Abraham, qui est la figure principale de laquelle surgit, dans la ramure d'un arbre généalogique, une suite des rois, David, Salomon, Roboam, Abias, Asa, Josaphat et, au sommet, la Vierge Marie et Jésus rédempteur; dans un médaillon, l'ange du Seigneur disant à Abraham : « Toutes les nations de la terre seront bénies dans celui qui sortira de vous »; dans un autre, Melchisedech, roi de Salem, offrant du pain et du vin et bénissant Abraham; puis deux passages de l'Exode, Moïse présenté à la fille de Pharaon et le cantique d'actions de grâces, au sortir de la Mer Rouge. Aux côtés d'Abraham et près de son sépulcre, sont figurés les juges qui ont gouverné le peuple d'Israel, et, dans leurs rangs, la prophétesse Debora; ailleurs, un ange ordonne à Gédéon de combattre les Madianites; pour terminer, les livres des Rois, Joas caché avec sa nourrice dans la maison du Seigneur; puis en leurs places, dans les livres des prophètes, la vision d'Ézéchiel, la délivrance de Daniel. La concordance de l'Ancien au Nouveau Testament étant exprimée par l'apparition de l'ange Gabriel à Zacharie, par l'annonciation à Marie, par le Christ sur la croix. C'est le pilier reproduit ici même.

III. Sur le troisième pilier : Jacob, patriarche et prophète, qui occupe la place où sur le précédent je viens de voir Abraham, et les cinq grands prophètes, Isaïe, Jérémie, Ézéchiel, Daniel, Osée, et aussi six prophètes mineurs, qui correspondent aux Rois; plus loin Balaam et six

autres prophètes mineurs, à gauche l'annonciation de l'ange Gabriel à Marie, à droite la visite de la Vierge à Élisabeth; puis successivement la nativité, l'adoration des mages, la présentation au temple, la fuite en



PILIER DE LA FAÇADE DU DÔME D'ORVIETO.

Égypte, le massacre des innocents, Jésus au milieu des docteurs; le baptême de Jésus, la tentation du démon, l'entrée de Jésus à Jérusalem et le jardin de Getsemani, la flagellation, le crucifiement, les trois saintes femmes au tombeau et Jésus apparaissant à la Madeleine.

IV. Sur le dernier pilier, dans les divisions et les enlacements d'une

vigne, sont répartis les épisodes expressifs de la résurrection. Les morts sortent des tombeaux pour recueillir la récompense céleste ou pour subir le châtiment; les élus sont guidés par les anges, les réprouvés chassés dans l'enfer sont livrés aux démons. Innombrables sont les suppliciés, nombreuses les variétés de supplices. Satan plus grand et plus épouvantable que les plus horribles démons écrase sous ses pieds un groupe de damnés. Le bonheur des élus se mêlant aux anges est gracieusement exprimé; les femmes s'avancent sur deux lignes, avec les religieux qui ne sont pas oubliés : frères, moines, évêques et papes, ils se dirigent vers le séjour céleste où est placé, au point culminant, le trône du sauveur que supportent les anges. A l'entour sont sculptés les instruments de la passion et au-dessous sont disposés les chœurs des saints ayant à leur tête, l'un la mère de Dieu, l'autre l'apôtre saint Jean[1].

Quel est, quels sont les auteurs de cette œuvre considérable, expressive, savante, et qui tient un rang important dans l'histoire de la sculpture moderne? Vasari nomme sans hésitation Nicolas de Pise : « Revenant de Naples en Toscane, dit-il, il s'arrêta à la fabrique de Sainte-Marie d'Orvieto et, y travaillant en compagnie de quelques Allemands, il fit sur la façade de cette église plusieurs figures de marbre en relief, particulièrement deux histoires du Jugement universel, le Paradis et l'Enfer, ... et il s'y surpassa. » Le Père della Valle, dans son livre du *Dôme*, et Lanzi dans son *Histoire de la peinture en Italie*, ont suivi et confirmé Vasari. Mais l'heure de la critique vint et notre compatriote, Seroux d'Agincourt, observa que la première pierre du Dôme d'Orvieto ayant été posée le 13 novembre 1290, Nicolas de Pise, s'il était encore vivant, eût été âgé d'au moins quatre-vingt-dix ans, puisqu'en 1225 il commençait les travaux du tombeau de Saint-Dominique à Bologne. D'Agincourt cherche des tempéraments, mais Cicognara est plus sévère et à la logique des dates ajoute une abondante dissertation ; il maintient pour le voyage à Naples la date de 1221, pour le tombeau de Saint-Dominique celle de 1225.

Il y a donc procès que M. Lodovico Luzi, enfant d'Orvieto et avocat, voudrait bien gagner ; il lui en coûte qu'un autre que Nicolas de Pise, fût-ce son fils, ait sculpté les bas-reliefs de la façade; il cherche des auxiliaires et en trouve dans une illustration du tombeau de saint Dominique à Bologne par le marquis Virgilio Davia, lequel fait remarquer que l'artiste n'a pu figurer les miracles du saint, avant qu'ils aient été reconnus par l'autorité de l'église. Or la canonisation étant de

1. Voir la reproduction du principal bas-relief, le *Jugement dernier*, à la p. 433.

l'année 1234, Nicolas de Pise n'aurait pas commencé son œuvre avant cette année, ni terminé avant 1240.

Mais entre 1240 et 1290, il reste encore un écart de cinquante ans; la date de 1221 pour le voyage de Naples n'est pas contestée et M. Luzi admet celle de 1284[1], pour la mort de Nicolas de Pise. Il passe d'ailleurs condamnation, lorsque sous le titre de *Documento II*, à l'année 1310, il dit : « In questo anno, o in altro di poco anteriore o successivo sembra doversi porre l'allocazione de maravigliosi bassorilievi che decorano i primi piani delle quattro torri della facciata del nostro Duomo. Non si è giammai trovata negli archivi memoria alcuna su i medesimi, ne alcuna positiva traccia degli scultori che si commisero a tanto lavoro. » — « En cette année (1310?) ou autre de peu antérieure ou suivante il semble que l'on doit placer la mise en place des merveilleux bas-reliefs qui décorent les premiers plans des quatre tours de la façade de notre Dôme. L'on n'en a jamais trouvé dans les archives ni mémoire ni aucune trace positive des sculpteurs qui se sont livrés à un si grand travail. »

Assurément il est fort regrettable que les archives de la fabrique du Dôme, les seules qui aient conservé, sans trop de lacunes[2], les contrats et mémoires des travaux de l'église, ne contiennent rien d'antérieur à 1321; en cette année seulement fut établi, en même temps qu'une magistrature composée de surveillants, d'un trésorier et d'un notaire, un archive particulier pour l'église[3], lequel est parvenu jusqu'à nous; les mémoires et quittances antérieurs à l'année 1321, qui faisaient partie de l'archive public (Archivio della Città), ont été dispersés, et avec eux ont disparu les preuves qui nous eussent épargné les doutes; nous y lirions les noms des artistes et le détail de leurs travaux. La critique par l'étude des dates, ayant bien établi que le grand nom de Nicolas de Pise n'y pouvait pas être inscrit, il n'est pas inutile en outre de déclarer que le style des bas-reliefs d'Orvieto étant absolument différent de celui du tombeau de saint Dominique, de la chaire de Pise et de celle de Sienne[4], œuvres incontestées de Nicolas de Pise, nous n'eussions pas espéré l'y trouver. Cette preuve-là domine toutes les autres et peut dispenser de toutes. Dans l'œuvre d'Orvieto plusieurs mains de maîtres se distinguent, et tout d'abord je puis nommer Fra Guglielmo Agnelli[5],

1. *Documenti dell'arte Sanese,* t. Ier, p. 162, 163.

2. Lacuna dal 1407 al 1411. (Gaye, *Carteggio d'artisti,* t. I, p. 182.)

3. *Storia del Duomo di Orvieto,* prefazione, p. 80.

4. *Documenti per la Storia dell'arte Sanese,* dal dott. Gaetano Milanesi.

5. L'année de sa mort est 1312. Il a été employé à la loggia du Dôme d'Orvieto, en 1293. (Della Valle, p. 263, document 10.)

élève de l'illustre Pisan et son collaborateur à l'Arca de San-Domenico, l'analogie étant frappante entre quelques sculptures de la façade d'Orvieto et la part qui revient à Fra Guglielmo dans le tombeau de Bologne. J'ajouterai qu'elles ne rappellent pas moins la chaire de San-Giovanni-Fuorcività, de Pistoie, sur laquelle ont été lus le nom de Guglielmo et la date 1270 ; sculptures très-caractéristiques et qu'on ne saurait oublier, lorsqu'on les a vues. Le Père della Valle mentionnant un payement fait le 23 mai 1293, à Ramo[1], sculpteur de Sienne, rapporte comme travaillant sous sa direction plus de vingt noms d'artistes ; il les a extraits de l'archive de la Cité et d'un livre commençant ainsi : « Ce livre est celui des entrées de l'œuvre de Sainte-Marie..., du 21 au 23 mai 1293. » Il désigne particulièrement Fra Guglielmo de Pise. Ce nom d'un sculpteur dont les œuvres sont connues est important et ceux qui sont groupés autour de lui résument l'œuvre collective dont le caractère ne s'écarte pas des pratiques de l'École pisane, développées par les grands travaux de la cathédrale de Sienne. A Guglielmo de Pise j'adjoindrai donc Ramo di Paganello[2] de Sienne, que l'annotation rapportée par le Père della Valle met au-dessus des artistes employés aux travaux du Dôme. J'écarte Jean de Pise, fils de Nicolas, de qui je ne reconnais pas, dans les bas-reliefs d'Orvieto, le style si particulier — (on sait en outre qu'en 1290 il était capomaestro de l'œuvre de Sienne). Je ne saurais admettre que par présomption Agostino et Agnolo de Sienne, proposés par M. Lodovico Luzi, et ne crois pas qu'Arnolfo del Cambio ait indubitablement travaillé aux bas-reliefs de Sainte-Marie, parce qu'il a sculpté, dans Saint-Dominique d'Orvieto, le tombeau[3] du cardinal Guillaume de Bray, mort en 1280.

Mais pendant que j'examine et disserte, les vêpres ont été dites, la foule s'est écoulée, le silence s'est fait dans l'église et les portes se ferment. C'est bien l'heure de regarder l'élégante façade. Elle accuse nettement la coupe des trois nefs, l'élévation aiguë des toits. Les proportions en sont savantes, les détails exécutés précieusement. J'ai dit quels bas-reliefs décorent les soubassement des quatre piles que terminent des clochetons élancés. Ils sont du plus beau ton, doré par le soleil. Tout le monument, est de marbre, marbres blancs ou de nuances

1. Dans l'archive du Dôme de Sienne, on lit : « Ramus sanensis... est de bonis intaliatoribus et scultoribus de Mundo, » et della Valle ajoute avec raison : « Cet éloge est remarquable, provenant de la maîtrise de Sienne à qui était connue la valeur de Nicolas de Pise. »

2. Rumohr. T. II. p. 142.

3. On lit sur le monument : « Hoc opus fecit Arnolphus. »

LE JUGEMENT DERNIER.

Bas-relief de la façade du Dôme d'Orvieto (Fin du XIIIe siècle).

sombres, ciselés ou incrustés, ou découpés à jour, encadrant dans leurs divisions les champs que revêtent entièrement les mosaïques peintes des plus vives couleurs; trop vives, car c'est là qu'est le défaut et aujourd'hui le côté faible d'une œuvre qui, dans l'origine, aura été harmonieuse autant que riche. Des mosaïques des premiers maîtres qui furent Consiglio Dardolini da Monteleone, Ghino, Giovanni Bonini, plus rien ne reste ; rien, de celles qu'y fit Andrea Orcagna, de Florence, de 1358 à 1362; un seul des travaux de Giovanni Leonardelli, qui fut employé à la façade avec Ugolino d'Ilario en 1366, a survécu à la destruction rapide et consécutive de ceux des maîtres qui avaient précédé et qui ont suivi[1] : Cette mosaïque, signée du nom IOANNES, avec la date MCCCLXVI représente la Vierge enlevée dans une gloire que soulèvent des anges; elle décore le tympan triangulaire, surmontant le grand arc de la porte Majeure[2]. Les sujets des mosaïques refaites sont : sur les champs que laissent à découvert les trois frontons des portes, les apôtres, et au-dessous d'eux saint Cyrille et saint Bernard, l'Annonciation, la Salutation angélique ; dans les frontons des portes latérales, la naissance de la Vierge, le baptême de Jésus-Christ; plus haut, dans les frontons latéraux, le mariage de la Vierge, la Présentation au temple. Il nous reste à désigner la plus grande mosaïque, celle qui décore le tympan supérieur et forme l'amortissement de la façade, le couronnement de la Vierge, travail moderne des années 1837 et 38, d'après une composition de Sano di Pietro de Sienne, fait dans un meilleur sentiment et se rapprochant mieux du style qui a été celui de l'œuvre primitive. Dans l'état actuel c'est la substitution de mosaïques méthodiquement restituées, à la place de celles que plusieurs siècles ont rétablies presqu'au hasard, qui peut constituer une restauration de la façade d'Orvieto, digne du monument.

BARBET DE JOUY.

(La suite prochainement.)

1. Parmi ceux-ci les documents nous font connaître, en 1492, le nom de David Ghirlandajo, de Florence, en 1552, et celui de Raffaele da Montelupo.

2. M. Lodovico Luzi indique, en une autre place, deux figures de prophètes près desquelles on lit : IOANNES ET UGOLINUS DE URBEVETERI, avec la date MCCCLV (probablement 1365).

LES MÉDAILLONS IMPÉRIAUX

DE COIN ROMAIN

ckhel, en commençant son admirable *Doctrine des monnaies antiques*, était encore obligé, par l'état de la science de son temps, de consacrer un chapitre à l'examen de la question de savoir si les monuments qu'étudie la numismatique étaient ou non de véritables monnaies, s'ils avaient servi à la circulation ou bien avaient été simplement frappés à titre commémoratif. Nous n'en sommes plus là. Que l'immense majorité ou, pour mieux dire, la presque totalité des pièces monétaires antiques parvenue jusqu'à nous se compose de monnaies autrefois circulantes, c'est ce dont personne ne saurait plus aujourd'hui douter et ne doute plus. Il faut, au contraire, poser maintenant l'interrogation inverse.

Les anciens avaient-ils, à côté de leurs monnaies, comme une chose distincte, ce que nous appelons des médailles ?

Le mot *médaille*, absolument inconnu à l'antiquité, a été emprunté chez nous, dans le xvie siècle, à l'italien *medaglia*. Cette dernière expression, dans l'origine, n'était pour les Italiens qu'un synonyme d'obole ou de demi-denier[1]; c'était l'équivalent du mot de basse latinité *medallia*, dont notre *maille* était, à son tour, la contraction conforme aux lois de formation de notre propre idiome. Les mailles italiennes ou *medaglie* étaient tombées en désuétude; on ne donna plus ce nom qu'aux pièces anciennes qui n'avaient désormais qu'un intérêt de curiosité. C'est chez les écrivains du xve siècle que le mot apparaît avec ce sens en

1. « Usavansi allora le medaglie in Firenze, che le due valevano uno danaio piccolo. » *Novelle antiche*, 94, 3.

Italie et, à la même époque, Philippe de Commines s'en sert le premier chez nous, en parlant des collections numismatiques de Pierre de Médicis. La *medaglia* ou médaille était ainsi devenue, dans les habitudes du langage, une pièce monétaire étrangère à la circulation, envisagée seulement au point de vue de l'art ou de la curiosité. Les mêmes mots prirent naturellement un nouveau sens; ils s'appliquèrent, par opposition au terme de monnaies, aux pièces que l'on commençait précisément, dans le xve siècle, à prendre l'habitude de fabriquer (comme on a continué depuis lors, mais comme ne faisait pas le moyen âge) sous une forme analogue à celle des monnaies et avec les mêmes procédés, à titre d'objets d'ornement ou comme moyen de perpétuer le souvenir des événements, mais sans les destiner à circuler avec une valeur légale.

Si l'antiquité a connu l'usage des médailles au sens que je viens d'indiquer, il a eu, du moins, bien peu de développements, puisque ni les Grecs ni les Romains n'ont éprouvé le besoin de posséder dans leur langage, pour les désigner, un terme différent de ceux par lesquels on nommait la monnaie. Et pourtant les Romains avaient adopté une expression spéciale, celle de *nomismata*, pour la désignation des monnaies anciennes recueillies comme objets de curiosité.

Il est vrai de remarquer que les sociétés antiques ne devaient pas ressentir, au même degré que les nôtres, la nécessité de faire frapper spécialement des médailles commémoratives avec l'unique intention de conserver par elles le souvenir des grands événements. Ceci tenait à la manière dont elles avaient conçu les types des monnaies courantes, au caractère et à la variété qu'elles admettaient pour ces types. Aussi quand on voulait y consacrer aux événements un souvenir métallique, il n'était pas nécessaire de recourir à la fabrication d'une médaille destinée à rester en dehors de la circulation du numéraire. C'est par la monnaie même que l'on assurait la mémoire du fait en y plaçant un type allusif. La Confédération suisse en fait de même encore de nos jours. A chacun des grands tirs fédéraux, qui sont pour elle de vraies solennités nationales, au lieu d'une médaille inutile, elle fait frapper une pièce de 5 francs avec des coins nouveaux, dont les types et les inscriptions rappellent la circonstance exceptionnelle qui en a produit la fabrication. Cette pièce entre dans la circulation générale au même titre que les espèces monétaires semblables comme titre et comme poids, et portant la même marque de valeur; en même temps on peut la conserver comme souvenir. C'est à la fois une monnaie et une médaille commémorative. De même, en Belgique, sous Léopold Ier, lors du mariage du duc de Brabant, aujourd'hui roi, l'on frappa une pièce de 20 fr. à l'effigie de

ce prince, destinée à la fois à circuler comme monnaie et à garder la mémoire de l'événement.

Les Grecs, aux temps de leur indépendance, n'ont jamais connu d'autre manière de procéder. Sans doute certaines monnaies helléniques, d'argent ou d'or, semblent au premier abord, par leurs dimensions exceptionnelles, répondre à ce que sont dans nos idées l'apparence et les proportions d'une médaille plutôt qu'à celles d'une monnaie. Mais cette impression est inexacte. Il est facile de constater par des preuves positives que ces pièces, au lieu d'être des médailles, représentent des tailles monétaires habituellement usitées dans la pratique de la circu-

MÉDAILLON D'OR D'EUCRATIDE, ROI GREC DE LA BACTRIANE.

(Bibliothèque nationale.)

lation au moment où elles furent frappées. Ainsi les grandes monnaies d'argent de Syracuse, du poids de 10 drachmes (que l'on qualifie quelquefois abusivement de *médaillons*) étaient des espèces circulantes, désignées, d'après leur valeur, par le nom de *pentécontalitron*[1], qui furent fabriquées en grande quantité pour l'usage monétaire à deux époques différentes, du temps de Gélon Ier et sous la puissance de Denys le Jeune. Les grandes pièces d'or des Lagides d'Égypte et des Séleucides de Syrie, du module des tétradrachmes d'argent et d'un poids double, étaient aussi des monnaies d'un usage habituel, monnaie à laquelle on donnait l'appellation de *mnaieion*, exprimant leur valeur d'une mine ou

1. Ce nom indique que les pièces en question s'échangeaient contre 50 livres pesant de cuivre. Leur valeur d'argent intrinsèque est de 9 fr. 70 de notre monnaie.

100 drachmes d'argent[1]. On peut donc les comparer aux pièces de 100 fr. en or que l'on frappe de temps à autre à la monnaie de Paris.

Seule dans toutes les séries grecques, l'énorme pièce d'or d'Eucratide, roi de la Bactriane, dont le Cabinet de France possède l'unique exemplaire connu, semble présenter, par ses dimensions supérieures aux données normales des tailles usitées dans la circulation monétaire, le caractère exceptionnel d'une médaille frappée seulement pour commémorer un grand événement. Le fait que son poids correspond à une valeur exacte dans la monnaie circulante de l'époque, 20 statères d'or ou 500 drachmes d'argent[2], n'est pas une raison déterminante pour l'envisager autrement, car nous allons constater le même fait pour ceux des médaillons d'or romains qui, positivement, n'ont jamais été des monnaies. Quant au type, les Dioscures à cheval, s'il est le plus habituel dans le monnayage proprement dit du même roi, on ne saurait méconnaître l'allusion manifeste qu'il renferme au fait culminant de l'histoire d'Eucratide, au combat de cavalerie dont l'issue inattendue le rendit maître d'une grande partie de l'Inde, au moment même où il paraissait prêt à perdre sa couronne. Il semble donc que la grande pièce d'or ait été une médaille fabriquée à la suite de ce combat extraordinaire, peut-être avec le butin qui y avait été conquis, et pour en perpétuer le souvenir[3], et que ce soit sur cette médaille qu'ait été adopté pour la première fois le type allusif que le monarque fit ensuite passer sur la monnaie.

En revanche, dans la série impériale romaine, nous rencontrons avec certitude des pièces d'or, d'argent et de cuivre, reconnaissables en

1. La mine d'argent des Lagides avait une valeur métallique de 79 francs, celle des Séleucides une valeur de 97 francs.

2. La valeur métallique de cette médaille est de 601 fr. 40, au prix actuel de l'or; mais à l'époque où elle fut frappée, l'or valant seulement 12 fois 1/2 son poids d'argent, cette quantité de métal correspondait à 485 francs en argent.

3. Il semble même que de cette médaille il n'a dû être fabriqué que deux ou trois exemplaires, sinon l'unique parvenu jusqu'à nous. En effet, il est facile de constater, d'après les accidents de la surface de cet exemplaire, que le coin s'est brisé en le frappant, et cela après avoir à peine servi. Il avait été retouché pendant le cours de la frappe de cet exemplaire, qu'il avait fallu nécessairement faire recuire à plusieurs reprises pour arriver à un résultat parfait. Dans une de ces interruptions de la frappe on substitua, au-dessus du type du revers, une inscription épousant la courbe du coin monétaire à une inscription formant une ligne horizontale, d'un effet beaucoup moins heureux, qui a laissé quelques traces, bien qu'écrasée par le travail postérieur. Cette magnifique pièce a été acquise par le Cabinet, en 1867, au prix de 30,000 fr. (Voir l'article de M. Chabouillet dans la *Revue de numismatique*, 1867, p. 382.)

général à leurs dimensions exceptionnelles, qui n'ont jamais été des monnaies et qui, bien que fabriquées par les mêmes procédés que celles-ci, ont eu un autre usage, une autre destination. Ce sont celles qu'en numismatique on désigne habituellement, d'après leurs proportions, par le nom de *médaillons*, de l'italien *medaglione*, une grosse médaille.

Les médaillons proprement dits — car il importe de réserver exclusivement cette expression aux pièces qui n'ont pas pu avoir le caractère de monnaies, — les médaillons ne commencent qu'avec le règne de Trajan. Ceux d'or ne se multiplient que sous les empereurs du IIIe siècle[1]. — Suivant la judicieuse remarque d'Eckhel, leurs types ont très-rarement un caractère historique que l'on puisse rapporter à un événement précis, et par là ils diffèrent complétement de nos médailles commémoratives. Les types des monnaies courantes des mêmes empereurs sont en général bien plus historiques ; c'est sur les monnaies que l'on plaçait des allusions aux faits dont on voulait conserver la mémoire sous une forme numismatique.

Il importe, du reste, d'établir une distinction entre les médaillons impériaux d'après la matière dont ils sont formés pour la recherche de leur destination originaire.

Les médaillons d'or et d'argent forment un groupe à part.

Ils ont toujours un poids monétaire exact, ce qui n'a pas lieu, du reste, de surprendre, tout en admettant qu'ils n'étaient pas destinés à circuler légalement. Dans les habitudes de la cour de Byzance, les bulles d'or que l'on appendait, à titre de sceaux, au bas de certains actes particulièrement solennels, devaient avoir un poids régulier de deux, trois, quatre *solidi* ou plus[2]. Nous mêmes nous avons généralement soin de donner à nos médailles d'or ou d'argent une valeur exacte, appréciable en une somme déterminée de monnaie.

Mais si les médaillons d'or en particulier ont toujours un poids monétaire exact, nous savons, d'un autre côté, que la monnaie courante de l'empire romain n'a jamais admis de tailles supérieures à trois et quatre *aurei*[3], à ce que l'on appelait le *ternio* et le *quaternio*. Il est donc

1. Il faut, en effet, retrancher du nombre les prétendus médaillons d'or d'Auguste et de Domitien, qui étaient des monnaies courantes, des *quaterniones*, pièce de quatre *aurei* ou d'une valeur intrinsèque de 107 fr. 48.

2. Le *solidus*, unité monétaire de l'or à partir du règne de Constantin, était 1/72 de la livre romaine et avait une valeur métallique intrinsèque de 15 fr. 67.

3. L'*aureus* ou denier d'or avait une valeur intrinsèque de 26 fr. 87 sous Auguste, de 25 fr. 08 sous Marc-Aurèle et de 22 fr. 56 sous Caracalla.

facile de discerner, d'après leur dimension et leur poids, les pièces d'or, et aussi celles d'argent, qui n'ont jamais eu le caractère de monnaies et ont toujours été de véritables médailles.

Lampride raconte, dans la vie d'Alexandre Sévère, qu'Élagabale, dans une de ses coûteuses fantaisies, avait fait frapper, pour les distribuer à ses familiers, des pièces d'or dont quelques-unes allaient jusqu'à deux livres[1]. Son austère successeur, en montant sur le trône, les fit fondre au profit du trésor; et c'est ainsi qu'aucun échantillon n'en est parvenu jusqu'à nous. D'après cet exemple et d'après quelques autres dont il serait possible de les corroborer, on est en droit, je crois, d'affirmer que les médaillons d'or et d'argent étaient fabriqués spécialement pour être distribués aux personnages du plus de marque, dans les *donativa* militaires, et dans toutes les autres occasions de largèsses publiques, de cadeaux officiels, tels que ceux qui avaient lieu aux kalendes de janvier ou aux Saturnales. On peut même ajouter que les médaillons d'or étaient peut-être donnés en présent par les empereurs et ceux d'argent par les consuls entrant en exercice[2].

En effet, qu'il y eût une règle fixe de ce genre pour la distinction de l'emploi des deux métaux dans les largesses officielles, c'est ce que nous apprenons d'une manière positive par le précepte relatif à la nature des *missilia*, c'est-à-dire des petites pièces de monnaie que l'on jetait au peuple dans les pompes solennelles. Justinien le répète encore en ces termes, dans sa VIe Novelle : « A la seule autorité impériale appartient le privilége de répandre l'or sur le peuple, car à elle seule il appartient de mépriser la plus haute forme de la richesse. Quant à l'argent, qui est ce qu'il y a de plus précieux après l'or, il est convenable que les consuls en fassent leurs largesses. »

Il est vrai que les écrivains de l'époque mérovingienne nous montrent Clovis, à la pompe de sa proclamation comme patrice et consul, faisant jeter au peuple des monnaies d'or dont quelques échantillons sont peut-être parvenus jusqu'à nous. C'était là une véritable usurpation sur les droits impériaux. Mais aussi n'était-ce pas un consul ordinaire que le terrible roi des Francs. Trop heureux de lui voir accepter les insignes

1. La livre romaine pesant 327 gr. 43, les plus grands des médaillons d'or fabriqués par ordre d'Élagabale avaient une valeur métallique de 2255 fr. 62.

2. On peut cependant objecter que la légende MONETA AVG, accompagnant le type des trois Monnaies personnifiées sur la presque totalité des médaillons d'argent postérieurs aux Antonins, semblerait plutôt impliquer que ces pièces étaient destinées à servir à des présents directement impériaux, mais faits à des personnages d'un rang moindre que ceux à qui l'on réservait les médaillons d'or.

du consulat, ce qui constituait une véritable reconnaissance de vasselage, l'empereur de Constantinople n'était pas en mesure de lui demander des explications sur des irrégularités et des empiétements de ce genre.

Donnés dans les circonstances que je viens d'indiquer, la plupart des médaillons d'or ont été portés au cou comme insignes de la faveur

MÉDAILLON D'OR DE L'EMPEREUR VALENS,

Muni d'un encadrement de même métal.

impériale. On les retrouve fréquemment encore munis de la bélière qui servait à les suspendre, entourés de riches encadrements d'or qui achevaient d'en faire des bijoux d'un grand luxe. C'est sous cette forme qu'ils devaient être généralement donnés, surtout à partir d'une certaine époque.

En effet, l'ad lition de la bélière est surtout constante sur les médail-

lons des empereurs postérieurs à Constantin, en même temps que ces médaillons atteignent à l'ordinaire des dimensions et des poids inconnus aux époques plus anciennes. On en possède de l'empereur Constance pesant 56 *solidi* (877 fr. 52). de Valens, des poids de 15, 40, 48 et 90 *solidi* (235 fr. 05, 626 fr. 80, 752 fr. 16 et 1410 fr. 30); enfin de Justinien, dont le poids égale 36 fois cette unité monétaire (ce qui fait 564 fr. 12 de valeur métallique). Ces énormes médaillons d'or n'ont jamais été découverts que dans les pays occupés par les Barbares au temps où ils furent fabriqués. Ceux du Cabinet Impérial et Royal de Vienne, les plus grands que l'on connaisse, proviennent de la Hongrie et de la Transylvanie. On les fabriquait, en effet, pour les envoyer en présent à ceux des chefs des peuples barbares qui reconnaissaient la suprématie nominale de l'Empire, en même temps qu'on leur décernait ces titres de cour qui flattaient leur vanité.

C'est ainsi que Grégoire de Tours raconte que le roi Chilpéric lui fit voir un jour les cadeaux impériaux qu'il venait de recevoir de Constantinople. « Il me montra aussi des médailles d'or du poids d'une livre chacune (72 *solidi* ou 1127 fr. 81 de valeur métallique), que lui avait envoyées l'empereur. D'un côté, elle portait l'effigie de l'empereur, avec cette inscription à l'entour : *Tiberii Constantini perpetui Augusti;* de l'autre, un quadrige et son conducteur, avec cette inscription : *Gloria Romanorum.* Il me fit voir encore plusieurs autres objets précieux que lui avaient offerts les ambassadeurs. »

Il faut remarquer ici que la légende Gloria Romanorvm, affirmation de la suprématie romaine, est effectivement celle qui se lit presque toujours, avec des types divers, au revers des énormes médaillons d'or destinés à ces présents aux Barbares.

Les médaillons de bronze se distinguent des monnaies du même métal par un caractère absolument précis et certain, qui ne permet pas de conserver un doute sur leur nature non monétaire : c'est l'absence des lettres S C (*Senatus consulto*). La présence de ces lettres était, en effet, d'une rigoureuse nécessité sur la monnaie de cuivre pour lui donner libre circulation dans tout l'empire. Elle y était la marque indispensable de l'autorité du Sénat, auquel Auguste avait laissé la direction, la surveillance et la responsabilité du monnayage de ce métal. Seules, quelques monnaies de cuivre destinées exclusivement aux besoins de la circulation locale d'une province, et n'étant pas reçues hors de son territoire, ne sont pas marquées des lettres S C, parce qu'elles n'étaient pas fabriquées

GRAND MÉDAILLON D'OR DE L'EMPEREUR VALENS AU CABINET IMPÉRIAL DE VIENNE.

par l'autorité sénatoriale[1], mais en vertu d'une permission particulière de l'empereur. Mais ces monnaies provinciales sont peu nombreuses et toutes bien connues. D'ailleurs, avec quelque habitude, il est facile de les distinguer au style et à la fabrique des pièces de coin proprement romain. Parmi ces dernières, c'est l'absence des lettres S C qui doit être prise comme le caractère absolu, et au témoignage irréfragable, distinguant les médaillons de bronze, qui n'ont pas eu la destination monétaire, des monnaies véritables de même métal. Celui qui voudrait ici se guider uniquement d'après la dimension n'arriverait à aucun résultat scientifiquement acceptable et serait forcément induit à de graves erreurs. Il existe, en effet, quelques médaillons non monétaires qui n'excèdent pas le module de ce qu'on appelle vulgairement le *grand bronze*. Par contre, certaines monnaies destinées à la circulation courante, et comme telles marquées des lettres S C, atteignent les dimensions ordinaires des médaillons. Tels sont les quinaires de cuivre de Trajan Dèce et d'Herennia Etruscilla.

Les médaillons se distinguent aussi généralement des monnaies contemporaines par un travail plus soigné, plus précieux; par une supériorité marquée de fabrication et de style. Les coins en ont été gravés avec moins de hâte et plus de recherche; la frappe en est plus régulière, plus attentive et toujours mieux réussie. Ce sont des produits plus parfaits de l'industrie du monnoyer, qui a pu y consacrer plus de temps et plus de soins, travailler à tête reposée sans être pressé par les besoins de l'usage public, et, par suite, y donner davantage le caractère d'une véritable œuvre d'art.

Si les dimensions en diamètre ne dépassent pas dans tous les cas celles des plus fortes monnaies, le flan métallique des médaillons est toujours notablement plus épais. L'épaisseur varie d'ailleurs d'une manière très-sensible d'un exemplaire à l'autre du même médaillon, et il est clair que l'on n'attachait aucune attention à donner une égalité de poids plus ou moins exacte aux différents exemplaires. Enfin l'on remarque quelquefois, dans la préparation du flan de ces pièces, des recherches singulières et coûteuses qu'on n'eût pu se permettre en fabriquant de vraies monnaies, car elles exigeaient des frais de main-d'œuvre qui eussent produit des pertes sensibles pour les finances publiques. Je veux parler des médaillons qu'une fantaisie bizarre faisait frapper sur un flan de deux métaux, formé d'un disque de bronze d'un

1. En dehors de Rome même, il n'y avait qu'un seul atelier monétaire sénatorial, celui d'Antioche de Syrie, dont les produits sont aussi marqués des lettres S C.

certain alliage et d'une certaine couleur, serti au milieu d'un cercle de bronze d'autre composition et d'autre couleur; l'empreinte des types du coin matrice s'étendant sur la totalité des deux surfaces formées de cette manière, de l'un et de l'autre côté de la pièce.

Les médaillons de bronze impériaux se rencontrent fréquemment encastrés dans une large bordure du même métal, fondue et ciselée, qui en augmente très-fortement le diamètre et a reçu une décoration plus ou moins riche. Le plus souvent la bordure est très-simple, présentant seulement quelques moulures circulaires, de manière à faire ressortir, par le contraste, l'élégance et la richesse des types de la pièce placée au centre.

Le Beau et l'abbé Barthélemy ont très-ingénieusement conjecturé que les médaillons de bronze ainsi encastrés devaient être appendus

MÉDAILLON DE BRONZE DE DEUX MÉTAUX, DE L'EMPEREUR GORDIEN III.

aux enseignes militaires pour y montrer l'image du souverain, objet d'un culte public. On sait, en effet, que les portraits impériaux faisaient la principale décoration des enseignes légionnaires. Suétone raconte qu'Artaban, roi des Parthes, ayant passé l'Euphrate pour traiter de la paix, adora les aigles romaines et les images des Césars qui y étaient attachées. Ce furent ces images dont l'aspect souleva tout le peuple de Jérusalem, lorsque Pontius Pilatus eut fait entrer dans cette ville les enseignes romaines. C'est aussi ce qui, dans l'âge des persécutions, coûta la vie à tant de chrétiens, qui, pour cette raison, refusaient d'entrer dans la milice ou de rendre aux enseignes un culte que leur religion leur interdisait. Toutes les fois que les légions se lassaient d'un empereur, elles arrachaient son portrait de leurs étendards pour y substituer celui du nouveau maître qu'elles choisissaient.

Les nombreuses représentations des enseignes romaines que nous offrent les sculptures de différents monuments, en particulier celles des arcs de triomphe, ne laissent pas de doute sur ce qu'étaient les images

impériales qu'on y attachait. Elles y figurent toujours sous la forme de médaillons ayant exactement l'aspect de nos médaillons de bronze encastrés ; presque jamais on n'en voit un seul par enseigne, mais deux, trois ou même quatre, superposés les uns aux autres et tantôt appliqués, tantôt suspendus par des chaînettes, le long de la partie supérieure de la hampe, immédiatement au-dessous de l'aigle qui la surmontait. Souvent les médaillons de bronze encastrés, que l'on rencontre dans les collections, présentent, à la partie supérieure ou inférieure de la cir-

MÉDAILLON DE BRONZE IMPÉRIAL,
Serti dans un encadrement de même métal.

conférence de leur bordure, les traces incontestables du tenon métallique qui servait à les fixer les uns au-dessus des autres.

L'opinion de Le Beau et de Barthélemy sur la destination des médaillons de bronze à l'effigie des empereurs, munis de larges encadrements, paraît donc bien démontrée; et elle a reçu l'adhésion de la majorité des savants. On ne doit pas y objecter, en effet, que quelquefois ce n'est pas la tête de l'empereur régnant, mais celle de sa femme ou de quelque autre membre de sa famille, qui est représentée sur ces monuments. L'honneur de l'image appliquée aux enseignes militaires ne se bornait pas, en effet, aux seuls Augustes : il s'étendait aux Césars et même aux autres membres de la famille impériale. Le portrait de Drusus était sur les enseignes de l'armée de Germanie, et c'est à cette image, vénérée pour le souvenir de tant de glorieux exploits, que son fils Germanicus s'adresse, dans Tacite, pour calmer la mutinerie des

soldats. Les légions crurent faire leur cour à Tibère en plaçant sur leurs enseignes l'image de l'ambitieux Séjan, dont il avait fait son gendre; Tibère le souffrit avec sa dissimulation ordinaire; mais après s'être défait de Séjan, il récompensa les légions de Syrie, parce qu'elles étaient les seules qui n'eussent pas rendu cet honneur à son perfide favori.

Cependant la majorité des médaillons de bronze impériaux ne sont pas encastrés dans des bordures du genre de celles qui les rendaient propres à être fixés le long des enseignes, et ne l'ont certainement jamais été. Il faut donc que l'on en ait fabriqué, et en grand nombre, pour un autre usage.

Ces pièces sont d'un métal trop vil pour avoir pu servir à des présents impériaux ou consulaires, comme les médaillons d'or et d'argent. D'un autre côté, le travail en était trop soigné, la fabrication trop coûteuse, pour que l'on puisse admettre que c'étaient de simples tessères distribuées au peuple comme billets donnant part à des distributions dans les congiaires, les frumentations et les autres circonstances analogues.

Mais de même que la matière des médaillons d'or et d'argent fournit un indice très-sûr pour en retrouver la destination, il semble que, dans la matière des médaillons de bronze, on puisse trouver une lumière sur l'autorité qui les faisait fabriquer. Ils ont été exécutés par les mêmes graveurs et dans les mêmes ateliers que les monnaies de cuivre; la vraisemblance est donc que l'ordre de leur fabrication a dû être donné par l'autorité qui dirigeait ces ateliers, c'est-à-dire par le Sénat, maître de la frappe du cuivre comme l'empereur l'était de celle de l'or ou de l'argent. L'omission intentionnelle et constante des lettres SC n'a, par le fait, rien de contraire à cette idée d'une origine sénatoriale; en effet, si l'on avait placé ces lettres sur les pièces en question, leur inscription y eût donné, *ipso facto*, le caractère de monnaie courante, ce que l'on voulait éviter. Elles ne devaient en aucun cas figurer sur des médailles distinctes de la monnaie, quand bien même c'était le Sénat qui faisait fabriquer ces médailles.

Le jugement le plus vraisemblable sur l'origine et la destination de la plupart des médaillons de bronze — celui qui paraît le mieux fondé — reste toujours celui d'Eckhel. « Je ne crois pas me tromper, dit-il, en rapportant leur fabrication à l'origine suivante : Ces médaillons ont dû être faits par l'autorité du Sénat, lorsqu'il émettait des vœux publics

pour l'empereur dans des circonstances telles qu'une arrivée (*adventus*), un départ (*profectio*), ou triomphe, ou bien chaque année aux kalendes de janvier, ou bien encore dans quelque solennité religieuse. Émis dans des circonstances de ce genre et répandus dans le public pour en conserver le souvenir, on s'explique le soin tout particulier apporté à leur travail. On comprend aussi comment ils sont en bronze, puisque le Sénat n'avait de droit que sur ce métal, et comment la marque S C y a été supprimée pour empêcher leur confusion avec la monnaie. » L'examen des types qui se rencontrent sur les médaillons de bronze impériaux de coin romain confirme entièrement ces idées. C'est à des circonstances du genre de celles énumérées par Eckhel que se rapportent leurs types, bien plus qu'à des événements précis. Ceux d'*adventus* et de *profectio* sont presque les seuls qui aient un caractère historique; le plus grand nombre est d'une nature religieuse qui les rattache tout naturellement à des vœux publics.

Ces médaillons de bronze sont donc bien positivement des médailles, au sens propre que nous attachons à ce mot. Mais ce dont elles ont pour objet de perpétuer le souvenir, ce ne sont pas proprement les faits notables de l'histoire et de la politique, ce sont certains actes solennels de la religion publique, si intimement liée, chez les Romains, à la constitution même de l'État.

FRANÇOIS LENORMANT.

UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

(QUATRIÈME ARTICLE)

XIX.

TITIEN.

Le plus beau Titien de la National Gallery, l'un des plus beaux Titien qui soient au monde, est le tableau de *Bacchus et Ariane*. Il fut peint de 1514 à 1516, lorsque le maître avait un peu moins de quarante ans et était dans toute sa force.

Ariane, abandonnée par Thésée sur le rivage de l'île de Naxos, s'enfuit avec effroi vers la mer, en voyant s'avancer le char de Bacchus traîné par deux panthères, et le cortége qui le suit. Mais le dieu s'élance d'un mouvement impétueux hors du char pour la rejoindre et la retenir. Les suivants de Bacchus sont à droite de la composition. Un petit satyre ivre traîne la tête du veau qui vient d'être immolé en sacrifice. Un homme nu, le corps entouré de serpents, une femme à moitié drapée jouant des crotales ne paraissent pas moins animés que l'enfant qui les accompagne. Un autre bacchant tenant d'une main un long bâton entouré de pampres, élevant de l'autre un fragment du corps de l'animal qu'il a tué, paraît vouloir se livrer à la danse. Au second plan, à droite, Silène ivre et

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 1, 135 et 238.

endormi est soutenu sur son âne par un de ses compagnons. A gauche, la mer bleue et la voile du vaisseau qui emporte Thésée.

Jamais la couleur du Titien n'a été plus nourrie, plus vraie, plus brillante, jamais ses figures n'ont été plus pleines de vie. L'Ariane vue de dos et s'enfuyant les bras en l'air est charmante; le mouvement du Bacchus paraît d'abord un peu forcé, mais la passion qui anime le dieu est si bien rendue, la jeunesse est si bien peinte dans ses formes et dans son action que ce léger défaut ne blesse point. L'ivresse est admirablement exprimée dans toutes les figures du tableau. Le bacchant jouant avec des serpents est superbe et du plus beau style.

C'est un de ces tableaux que Michel-Ange avait si bien appréciés dans sa visite au duc de Ferrare en 1530, que plus tard Dominiquin et Poussin ont étudiés avec tant d'amour, et dont Augustin Carrache disait : « *Sono le più belle pitture del mondo, e chi non le ha viste può dire non aver visto mai alcuna maraviglia dell'arte* [1]. »

Le duc de Ferrare, voulant décorer un cabinet (*un camerino*) dans son palais, s'était adressé à Dosso Dossi, qui y avait peint des sujets de Mars, Vénus et Vulcain. Puis il avait demandé au vieux Jean Bellin un tableau de bacchanale. Le maître, quoique âgé de quatre-vingt-sept ans, ne recula pas. Il fit la *Bacchanale* et la signa, laissant à un autre le soin de faire le paysage qui devait servir de fond à ses figures. Le duc alors fit venir celui qui avait la réputation d'être le meilleur élève du Bellin, et Titien commença par ajouter au tableau de son maître un paysage merveilleux. Puis, pour terminer la décoration du cabinet, il peignit trois compositions : l'*Ariane* que nous venons de décrire, une autre bacchanale, et enfin un grand sujet d'Amours jouant à divers jeux.

Les quatre tableaux furent transportés de Ferrare à Rome et vinrent orner la villa Ludovisi. C'est là qu'ils servirent de modèles à tant de grands artistes. Ils s'y trouvaient vraisemblablement encore en 1636, époque où les trois Titien furent gravés à l'eau-forte par Podesta. Peu de temps après, le cardinal Ludovisi fit don au roi d'Espagne de la *Bacchanale* du Titien et du tableau d'enfants, et l'on rapporte que le Dominiquin en apprenant le départ de ces chefs-d'œuvre ne put retenir ses larmes [2].

Ces deux tableaux sont en effet au musée de Madrid et sont toujours admirables. Combien ils sont supérieurs à ceux que dans sa vieillesse Titien peignit pour Philippe II!

1. Baldinucci, édition de Turin, 1813, III, p. 373.
2. Boschini. *La carta del navegar pittoresco,* p. 170 et 171.

Restaient l'*Ariane* et la *Bacchanale* de Jean Bellin qui passèrent dans la famille Aldobrandini. Vers le commencement de ce siècle, M. Buchanan chercha à acquérir l'*Ariane;* mais il ne réussit qu'en 1806 et après bien des difficultés à en devenir possesseur. Il vendit à lord Kinnaird le tableau qui passa ensuite entre les mains de M. Hamlet. En 1826, ce dernier le céda à la National Gallery, avec deux autres précieuses peintures dont nous parlerons plus loin, au prix très-modéré de 9,000 livres sterling, c'est-à-dire 225,000 francs. La conservation en est excellente, et c'est un de ces morceaux sans prix qui font la gloire d'une galerie.

Voici donc ce qu'il est advenu du fameux cabinet d'Alphonse Ier, duc de Ferrare. L'Espagne en possède la moitié, l'Angleterre détient l'autre. Car le Jean Bellin qui était tombé entre les mains du peintre Camuccini appartient aujourd'hui à M. le duc de Northumberland. Nous ne l'avons pas vu, mais de bons juges nous en ont dit merveilles.

Après le tableau de *Bacchus et Ariane,* nous avons un grand pas à faire pour arriver aux autres ouvrages du Titien, tant les œuvres de cette importance et de cette beauté sont rares. Le *Christ apparaissant à la Madeleine* est un charmant tableau de chevalet qui attirerait l'attention du spectateur bien plus longtemps sans le redoutable voisinage qui lui fait tort.

Madeleine, agenouillée et reconnaissant le Sauveur, semble vouloir s'élancer vers lui. Mais le Christ, vêtu de blanc, tenant d'une main un instrument de travail, l'arrête du geste et lui dit: *Noli me tangere!* Ces deux figures sont excellentes, mais le paysage est ici la partie principale. Il est d'un beau fini et d'une harmonie remarquable : — un sentier conduit à une éminence que l'on voit à droite au second plan et que garnissent quelques chaumières éclairées par le soleil; un arbre touffu se voit au milieu de la composition ; à gauche la vue se prolonge vers un lointain qui se confond avec le ciel. — Ce joli tableau, dit Mariette dans le *Cabinet Crozat,* a fait partie de la collection Muselli de Vérone. M. de Seignelay le fit venir en France. Il appartint ensuite à M. Bertin, trésorier des parties casuelles ; enfin il entra dans la galerie du Régent.

Lorsque cette galerie fut portée en Angleterre le *Noli me tangere* fut estimé 400 guinées. Il appartint successivement à M. Champernowne et au poëte Rogers qui le légua en dernier lieu à la National Gallery.

Un autre ouvrage précieux est une Vierge tenant l'Enfant que sainte Catherine agenouillée embrasse avec amour. Le jeune saint Jean présente à la Vierge un fruit qu'elle prend de la main droite ; fond de paysage, avec l'Annonciation aux bergers dans le lointain. Le groupe est de la composition la plus heureuse : les figures sont pleines de naturel à la fois et de

style. Le petit Jésus, vu en raccourci, renversé sur les genoux de la Vierge et entre les bras de sainte Catherine, est adorable. La couleur est superbe. Malheureusement la tête de la Vierge a un peu souffert. Ce tableau vient de l'Escurial et fut peint vraisemblablement pour Charles-Quint. Il fut apporté en Angleterre et fit partie de la collection Coësvelt. Il entra ensuite dans le cabinet de M. E. Beaucousin, de Paris, qui en 1860 vendit sa collection tout entière, composée de quarante-six peintures, à l'administration de la Galerie Nationale pour la somme de 9,205 livres sterling, soit 230,000 francs.

Le portrait de l'Arioste qui vient aussi de l'acquisition Beaucousin est-il bien du Titien? Il est fort beau, du moins il paraît tel sous la glace qui le masque et empêche d'en jouir complétement. Nous serions quant à nous disposé à le donner à Palma Vecchio, sans pour cela le trouver moins intéressant et moins précieux. Le laurier placé derrière la tête du personnage paraît bien indiquer le portrait d'un poëte. Le modèle est âgé de quarante ans environ. Le coloris est doux et puissant.

Nous laissons de côté quelques autres tableaux qui portent le nom du Titien et qui ne nous ont pas produit un grand effet. L'authenticité n'en paraît pas certaine. Quelques-uns sont d'ailleurs placés tout en haut et par conséquent difficiles à juger. *L'Enlèvement de Ganimède* de la galerie Colonna[1] et de la collection Angerstein est bien connu par les gravures. C'est une peinture énergique, mais lourde et dure; et la finesse de pinceau du Titien est absente. On dit du reste cette toile retouchée par Carle Maratte, et, si cela est vrai, ce pourrait être une explication. Cet artiste avait parfois dans ses restaurations la main pesante.

XX.

SÉBASTIEN DEL PIOMBO.

Encore un chef-d'œuvre, encore un de ces ouvrages imposants devant lesquels il faudrait pouvoir s'arrêter longuement. La *Résurrection de Lazare* est un des tableaux les plus célèbres dans l'histoire de la peinture. Elle fut peinte en concurrence avec la *Transfiguration* de Raphaël, et Sébastien de Venise était un rude joûteur!

Vasari a raconté en détail [2] comment cet artiste fut amené à Rome par Agostino Chigi qui, pour les besoins de son négoce, allait souvent à

1. N° 120 du catalogue de 1783.
2. Tome X, *Vita di Sebastian Viniziano.*

Venise. Ceci se passait entre 1510 et 1512, et Sébastien fut d'abord employé dans les décorations de ce charmant palais que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de la Farnésine. Lorsque Raphaël y peignit la fresque de *Galatée*, Agostino Chigi fit exécuter au Vénitien un *Polyphème* qui n'existe plus aujourd'hui et dans lequel il avait cherché à montrer tout son talent. D'un autre côté certaines peintures à l'huile dans lesquelles brillait le coloris qu'il tenait de Jean Bellin et de Giorgioné avaient attiré l'attention des artistes. Sébastien cherchait à se perfectionner dans le dessin et se rapprocha de Michel-Ange, qui le prit en affection. Ici laissons parler Vasari [1] : « *Michel-Agnolo... lo prese in protezione pensando che se egli usasse l'aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, battere coloro che avevano si fatta opinione* [2], *ed egli, sotto ombra di terzo, giudicare quale di loro fusse meglio.* »

Voici donc la rivalité et la concurrence bien établies. D'un côté, Raphaël ; de l'autre, Sébastien aidé par Michel-Ange. Cette rivalité dura six ou huit ans, de 1512 à 1520, et se prolongea même après la mort du Sanzio. Si l'un peignait une Vierge soulevant le voile de l'enfant Jésus (la *Vierge de Lorette*, aujourd'hui perdue), l'autre entreprenait le même sujet. Raphaël traitait les compositions du *Portement de croix*, de la *Visitation*, de *Saint Michel terrassant le démon*, Sébastien en faisait autant. Enfin Jules de Médicis, qui devint plus tard Clément VII, commanda en même temps à l'un et à l'autre et dans une sorte de concours deux tableaux de même dimension, la *Transfiguration* et la *Résurrection de Lazare*... Décrivons, sans plus tarder, ce dernier tableau, l'une des pierres angulaires de la National Gallery.

La composition comprend 16 à 18 figures grandes comme nature, sans compter celles qui garnissent les seconds plans et les fonds. Le Sauveur, debout au milieu du panneau, vient d'appeler à haute voix Lazare, qui est à moitié enveloppé de bandelettes et s'assied sur le bord du sépulcre, soutenu par quelques-uns des assistants. Sa tête est couverte du linceul et il regarde vers le Christ sans paraître posséder encore l'intelligence de ce qui se passe. Cette figure est de beaucoup la plus

1. X, p. 123.

2. C'est-à-dire ceux qui admiraient par-dessus tout les ouvrages de Raphaël. Le passage que nous rappelons se retrouve sans changement dans l'édition de 1550 et dans celle de 1568. Dans la première nous lisons en outre ce qui suit : « Si alzavano l'opere sue in infinito par le lode dategli da Michel-Agnolo. Alle quali opere oltra l'essere di bellezza, di disegno et di colorito facevano grandissima credenza le parole dette da Michel-Agnolo ne capi della corte. »

belle du tableau. Marthe, agenouillée aux pieds du Christ, exprime sa joie et sa reconnaissance en voyant s'accomplir la promesse que contenaient les paroles souveraines à elle adressées, paroles du salut éternel : *Ego sum Resurrectio et Vita...* De nombreuses figures des deux sexes, agenouillées ou debout, expriment leur effroi ou leur admiration et entourent les trois personnages principaux.

La peinture a évidemment souffert à diverses époques, et l'état dans lequel nous l'avons trouvée en dernier lieu est loin d'être satisfaisant. Le coloris a pris un aspect uniforme et sans transparence. Mais il ne semble pas que le mal soit irréparable. Une main prudente et habile ferait disparaître bien des dommages dus à la maladresse de ceux entre les mains de qui le chef-d'œuvre est tombé.

Dans quelle proportion la collaboration de Michel-Ange est-elle venue se joindre au talent et au soin minutieux de Sébastien? Pour résoudre cette question nous ne pouvons mieux nous adresser qu'à Vasari.

Vasari n'avait, il est vrai, que huit ans en 1520, et il n'a pas assisté à cette lutte héroïque entre les maîtres de l'art ; mais il fut plus tard l'ami de Michel-Ange et l'ami de Sébastien, et, quand il entre dans les détails en ce qui les concerne, il est évident qu'il tient ces détails de première main. Or la collaboration du grand Florentin ne peut être mise en doute. Ces tableaux qui, dans l'espace de huit ou dix ans, à partir de 1512, sortirent des mains de Sébastien, le *Christ mort* de Viterbe, l'admirable *Madone* de Lord Northbroock (dont nous espérons bien parler plus tard), le *Christ portant la croix* du musée de Madrid, le *Christ flagellé* de San-Pietro in Montorio, la *Visitation* du Louvre, furent évidemment, comme la *Résurrection de Lazare*, exécutés *sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelagnolo*[1]. Vasari dit même[2] que pour le *Christ mort* de Viterbe, Michel-Ange fit le carton de sa propre main. Cela explique la beauté extraordinaire de ce tableau ou du moins de la figure du Christ étendu mort, en travers sur le premier plan, et colorié à la vénitienne avec un art admirable.

En ce qui concerne la *Résurrection de Lazare*, on a remarqué avant nous que la figure de Lazare était la seule qui portât le cachet de Michel-Ange. Il est à regretter d'ailleurs que Sébastien n'ait pas suivi plus exactement le récit de l'évangéliste qui dit avec précision que le tombeau du frère de Marthe était une grotte « *Erat autem spelunca.* » Saint Jean, chap. XI). Ces mots : *Lazzare, veni foras* s'expliquent bien mieux et sont

1. Vasari, X, 125.
2. Dans la première comme dans la seconde édition.

mieux à leur place dans le récit sacré que dans le tableau où l'on voit un simple tombeau de forme ordinaire. D'autres peintres ont rendu plus fidèlement le texte de l'Évangile.

Que pensait le public de cette collaboration plus ou moins avouée et qui n'était un secret pour personne? Qu'en pensait Raphaël, qui dut s'en apercevoir le premier? Nous trouvons dans Lodovico Dolce[1] la preuve que le peintre d'Urbin se félicitait hautement d'avoir à lutter directement contre Michel-Ange. Voyez dans le charmant opuscule de Dolce la déclaration que l'Arétin met à cet égard dans la bouche de Raphaël, après l'avoir probablement quelque peu revue et corrigée. Mais le fond en est évidemment vrai. L'Arétin était d'ailleurs homme de goût et juge distingué en ces questions d'art. Il était l'ami de Raphaël et de Titien, de Michel-Ange et de Sébastien del Piombo, de Jules Romain et de Marc-Antoine. Il avait avec les artistes comme avec les rois son franc parler, et en usait au besoin avec son impudence ordinaire.

Parmi les documents qui accompagnent la *Vie de Michel-Ange* récemment publiée à Florence par M. Aurelio Gotti, on a imprimé (tome II, pages 56 et 57) une lettre de Sébastien datée du 2 juillet 1518 et sur laquelle il y aurait bien des remarques à faire. Cette lettre adressée à Michel-Ange, alors à Florence, parle du tableau de la *Résurrection* comme près d'être terminé et comme étant depuis longtemps sur le chantier. Sébastien avait obtenu du cardinal la promesse que les deux tableaux, celui de Raphaël et le sien, seraient exposés ensemble, et cette promesse le rassurait en lui donnant bon courage. A cette date, Raphaël n'avait pas encore commencé... « *Non voglio che Rafaello veda le mia in sino lui non ha fornita la sua, et cussì me ha promisso monsignor reverendissimo... Credo non vi farò vergogna. Ancora Rafaelo non ha principiata la sua....* » Il parle aussi avec dédain des deux tableaux envoyés à François Ier. Il appelle Raphaël *le prince de la synagogue*, et dit que ces tableaux-là sont bons pour des Français. Le dépit que lui causent les prodigieux succès de son rival est évident et tout cela n'a rien d'étonnant. Mais pour l'honneur de Sébastien, pour l'honneur du cœur humain il faudrait pouvoir rayer de cette lettre le dernier paragraphe où l'envie et la haine se montrent au grand jour et où il accuse Raphaël de VOLER au pape au moins trois ducats par jour! « *Jo voglio far toccar con mano al cardinal che Rafaello roba almanco 3 ducati al zorno, de zornate et far metter d'oro, al papa.* » Ces basses calomnies pouvaient-elles plaire à Michel-Ange? Non-seulement il est permis d'en

1. *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino, Venezia,* 1557, p. 10 (recto et verso).

douter, mais on peut penser qu'il en était tout autrement, en remarquant que dans toute cette volumineuse correspondance de Michel-Ange, publiée en 1875, on ne rencontre pas un mot contre Raphaël. Nous ne pouvons oublier non plus que Michel-Ange, appelé à estimer la figure d'Isaïe peinte dans l'église Saint-Augustin, sur le prix de laquelle il y avait contestation, trancha la question d'un mot, en disant que le genou seul valait l'argent. De son côté Raphaël s'estimait heureux d'être né au temps de Michel-Ange, et Condivi le dit formellement. Quelle différence entre ces sentiments si noblement exprimés et les honteuses insinuations de Sébastien del Piombo!

Du reste, au moment où il écrivait cette lettre malheureuse, Sébastien n'avait plus longtemps à attendre. Quelques mois encore, et cet odieux rival, ce prince de la synagogue, ce voleur allait disparaître dans le plein de sa gloire et au milieu du deuil universel. La pléiade de jeunes hommes de mérite [1] qui l'entourait et lui faisait cortége allait être dispersée ou reléguée dans l'ombre, et la première place donnée à Sébastien, grâce à l'appui constant de Michel-Ange. (Vasari, X, 126.)

Le cardinal de Médicis garda la *Transfiguration* à Rome, et envoya à Narbonne, en France, le tableau de Sébastien qui, vers 1720, fut acquis par le Régent. Lorsque la collection du Régent fut portée en Angleterre, on estima ce bel ouvrage 3,500 guinées. Chacun sait qu'il entra dans le cabinet de M. Angerstein et qu'en 1824 il fut le premier des tableaux choisis pour fonder la nouvelle galerie. Nous avons souvent entendu dire que, pendant que les chefs-d'œuvre d'Italie étaient en France, on fit offrir à M. Angerstein une somme de 10,000 livres sterling pour acquérir le *Lazare* et le placer en face de la *Transfiguration*. M. Buchanan (tome Ier, page 54) rapporte aussi ce bruit qui paraît vraisemblable, mais dont nous ne saurions affirmer l'authenticité.

Vasari a parlé d'un portrait de Julie de Gonzague peint par Sébastien pour Hippolyte de Médicis et envoyé à Fontainebleau au roi François Ier. « Peinture divine, dit-il ». Nous n'y saurions contredire, mais nous n'en trouvons pas trace en France.

On a voulu reconnaître ce portrait dans une figure de femme en sainte Agathe que possède la National Gallery et qui provient du legs fait en 1831 par le Révérend Holwell Carr. C'est là une de ces suppositions toutes gratuites qu'il nous paraît bien difficile d'admettre. D'ailleurs, malgré la signature : F. SEBASTIANVS VEN. (qui indique un ouvrage postérieur à 1531, époque où le peintre reçut l'office *du plomb* et prit l'habit

1. « *Tutti valenti e buoni,* dit Vasari. »

monacal), cet ouvrage est-il assez beau pour mériter les louanges que lui prodigue Vasari? Nous ne le pensons pas, et quoique la toile soit placée bien haut et peu facile à juger, nous y verrions un médiocre original ou une œuvre d'école, plutôt qu'un de ces chefs-d'œuvre comme Sébastien, le peintre de portraits par excellence, en fit tant, et comme devait être celui de la belle Julie de Gonzague.

XXI.

JULES ROMAIN, ANDREA DEL SARTO, A. BRONZINO.

On a souvent reproché à Jules Romain d'avoir adopté dans ses peintures une manière dure, sans goût, presque sauvage, et d'avoir négligé tout charme et tout agrément. Ces reproches seraient fondés si on les adressait à ses élèves qui furent trop souvent chargés par lui de traduire ses compositions, alors que, accablé d'ouvrages de toutes sortes, il ne pouvait suffire aux demandes qu'on lui adressait, alors surtout que l'architecture devenait sa principale occupation et qu'il construisait à Mantoue tant d'édifices qui renouvelaient la face de cette ville, en faisant, dit Vasari[1], d'une cité malsaine et pleine de fange un lieu sain, richement décoré et agréable à habiter.

Tous ceux qui ont étudié les précieux et innombrables dessins laissés par ce grand inventeur, par ce travailleur infatigable, savent qu'elle était l'élégance et la légèreté de sa plume. Il n'était pas moins habile le pinceau à la main; et si l'on prenait la peine de faire l'énumération de tous les ouvrages qui sortirent de sa palette soit dans l'école et à l'imitation de Raphaël, soit dans le style personnel qu'il adopta plus tard, on serait frappé d'étonnement et l'on ne songerait plus à lui refuser les qualités de finesse et de soin, inséparables de toute œuvre destinée à durer. Plusieurs grands musées d'Europe présentent des preuves incontestables à l'appui de notre assertion, et il est inutile de citer des peintures que tout le monde connaît. Disons seulement un mot de l'admirable *Lapidation de saint Étienne* que l'on voit dans une église de Gênes et dont nous avons conservé un vivant souvenir, comme d'une page magistrale, digne de figurer parmi les chefs-d'œuvre de la peinture au XVIe siècle.

Quoique le tableau de la National Gallery, dont nous avons à parler aujourd'hui, paraisse appartenir à la dernière période de la vie de Jules

1. Tome X, p. 108.

Romain, c'est encore un morceau de choix et digne en tous points des éloges qui lui ont été maintes fois décernés. Il s'agit d'un panneau de moyennes dimensions représentant l'*Enfance de Jupiter*. La composition, dans le goût de l'antique, est des plus heureuses. Le jeune dieu est endormi au bord de la mer à l'ombre d'arbres touffus; trois nymphes l'entourent et le contemplent. Au second plan, plusieurs autres nymphes, mêlées à des corybantes, forment un concert. La couleur est vigoureuse, l'exécution libre et hardie. Malheureusement la conservation laisse à désirer; mais l'ensemble est encore des plus satisfaisants. — Le tableau a fait partie de la galerie du Régent qui l'avait, nous apprend Dubois de Saint-Gelais, acquis de l'abbé Decamps. Lorsque la galerie fut portée en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle, il fut estimé 200 guinées, c'est-à-dire 5,200 francs. Buchanan ne nous donne pas le nom de celui qui s'en rendit acquéreur. Le hasard le fit revenir en France, dans la collection Lapeyrière (n° 32 du Catalogue; vendu, en 1825, 3,700 francs). Il repassa ensuite le détroit et entra, nous ne savons à quelle époque, dans la galerie de lord Northwick qui fut livrée à la vente publique en 1859. Le panneau fut alors acquis par la National Gallery au prix de 920 livres, soit 23,000 francs.

Outre ce bel ouvrage, la galerie possède une fresque représentant la Madeleine portée par les anges qui paraît bien du maître, mais non de ses beaux ouvrages, et quatre esquisses en forme de frises (provenant encore de la galerie du Régent) où il nous est impossible de reconnaître soit l'invention, soit la main de Jules Romain.

Avant de quitter cet artiste, demandons au lecteur bienveillant la permission d'ouvrir une courte parenthèse pour tâcher d'élucider une question déjà controversée depuis longues années : il s'agit de la naissance de Jules Romain. Autrefois on avait adopté la date de 1492, et on était ainsi d'accord avec Vasari, qui avait connu Jules Romain et était allé à Mantoue tout exprès pour le voir. Or Vasari, dans ses deux éditions, dit en propres termes que Jules mourut à l'âge de cinquante-quatre ans. Cette mort étant fixée d'une manière certaine au 1er novembre de l'année 1546, la date de 1492 pour la naissance se trouvait ainsi confirmée.

Mais le nécrologe de Mantoue ajoute à la constatation du décès ces mots : *Morto di anni 47*. Quelques personnes en ont conclu qu'il fallait prendre ces mots à la lettre et reporter la naissance de notre artiste à une date postérieure de sept années, c'est-à-dire à 1499. Les savants annotateurs de la dernière édition de Vasari, après avoir dans le cours de l'ouvrage adopté et défendu la date de 1492 (voy. tome X, p. 115),

acceptent dans la table générale des artistes publiée plus tard, celle de 1499. Voici pourquoi nous n'en saurions faire autant :

Un nécrologe donne pour les décès, mais pour les décès seulement, des dates certaines. Le contexte du volume est là pour écarter toute possibilité d'erreur. Quand même une date fausse se glisserait dans un acte, les actes qui précèdent et qui suivent sont là pour redresser la faute commise. Il en est de même pour les actes de naissance. Quand donc on trouvera à Rome, dans un livre de paroisse, la naissance de Jules Romain portée à l'année 1499, il faudra bien nous résigner. Jusque-là nous tiendrons pour bonne la date de 1492 qui résulte du renseignement donné par Vasari combiné avec la date du décès; et nous regarderons les mots : *Morto di anni 47* comme une simple erreur matérielle résultant soit d'un faux renseignement, soit d'une faute du scribe.

Il est constaté en effet que Jules Romain entra dans l'école de Raphaël vers 1509 (Vasari, X, 117) et que dès 1514 il était l'un de ses aides les plus utiles. En 1509 il aurait eu dix ans; en 1514 il en aurait eu quinze! Cela est-il possible, et une précocité si extraordinaire n'aurait-elle pas été hautement signalée? A notre compte, Jules avait dix-sept ans lorsqu'il vint dans l'atelier de Raphaël; il était âgé de vingt-sept à vingt-huit ans lorsque Raphaël mourut, et il était depuis cinq ans le premier et le plus habile de ceux qui l'assistaient.

Nous avons encore à donner une preuve décisive ou qui nous semble telle. La fresque de l'*Héliodore* fut exécutée en 1512 ou au plus tard au commencement de 1513; parmi ceux qui dans cette noble composition portent la *Sedia* de Jules II, Raphaël a peint d'un côté Marc-Antoine, de l'autre Jules Romain; ce dernier est le portrait même donné par Vasari, c'est celui partout accepté comme vrai, c'est enfin le portrait de la galerie des Offices, dont les traits sont identiques quoiqu'il représente l'artiste plus âgé de quinze à vingt ans. Or, dans la fresque du Vatican, Jules Romain est figuré sous les traits d'un jeune homme avec barbe naissante. Il avait alors en effet vingt ou vingt et un ans. S'il était né en 1499, il eût été en 1512 ou 1513 un enfant de treize ans !... Nous tenons donc à la date donnée par Vasari, et jusqu'à preuve contraire nous croyons qu'il est sage de n'en pas adopter une autre.

Au risque de rester seul de notre avis, ce qui est toujours peu agréable, nous défendrons la *Sainte Famille* d'Andrea del Sarto que possède la National Gallery, et qui a été à plusieurs reprises contestée et critiquée. C'est un panneau en hauteur de moyenne dimension ayant fait partie du legs Hollwell Carr et provenant de la villa Aldobrandini.

Nous n'y voyons pas l'un des chefs-d'œuvre de l'incomparable maître florentin, et nous ne le mettons pas au même rang que la *Madonna delle Arpie*, ou la *Charité*, ou les fresques de l'Annonciade ; mais M. Waagen nous paraît le juger avec une grande exagération de sévérité en le donnant à Puligo et en le présentant comme une œuvre des plus maniérées. Nous penserions plutôt à un ouvrage de la jeunesse d'Andrea. — Quoi qu'il en soit, voici la description du tableau : la Vierge est assise à droite, tournée vers le spectateur et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus qui se renverse en riant. Saint Jean debout se voit à gauche, appuyé sur les genoux de sainte Élisabeth ; cette dernière, la tête vue de profil et couverte d'une draperie blanche, se penche vers la Vierge qui lui sourit.

La composition nous paraît belle, et n'est pas de celles qui ont été répétées à satiété. Les figures sont de bon style et présentent l'expression de la douceur et de la gaieté. La couleur est vigoureuse, mais la touche n'a pas la légèreté habituelle. Est-ce à cause de retouches, ou le tableau a-t-il été peint ainsi? Il faudrait, pour répondre, pouvoir l'examiner de près et à loisir.

Il est impossible de mettre en doute l'authenticité du portrait d'André del Sarte donné, dans l'édition de 1568, par Vasari qui avait été son élève. Ce portrait est entièrement d'accord avec celui de la galerie des Offices, et ne ressemble en rien à la tête du portrait en buste qui se trouve à la Galerie Nationale et que l'on prétend représenter le maître lui-même. Nous admirons d'ailleurs avec plaisir ce bel ouvrage peint sur toile avec grande liberté, avec grande transparence, dans de beaux tons gris-verdâtres. C'est un homme jeune encore, assis, tenant un livre dans ses mains, la tête penchée. Signé du monogramme habituel. Acquis par sir Charles Eastlake, à Florence, en 1862, au prix minime de 270 livres sterling, soit 2,750 francs, ce portrait avait fait, croyons-nous, partie de la collection du marquis Campana[1].

C'est comme peintre de portraits que le Bronzino doit surtout être compté. Plusieurs de ses ouvrages en ce genre ont un mérite éclatant, et ont eu l'honneur d'être attribués soit à Andrea del Sarto, soit à Sébastien del Piombo. Sa manière comme peintre d'histoire est moins heureuse. Il appartient comme Salviati, comme Vasari, à la seconde génération des imitateurs de Michel-Ange, qui ne surent pas suivre

1. Voir également l'Étude sur André del Sarte publiée récemment dans la *Gazette* par M. Paul Mantz. (N. D. L. R.)

l'exemple donné par Andrea, et négligeant les anciennes traditions se firent un style dur et pénible. La main est savante, le talent est réel, le charme s'est évanoui.

Les défauts que nous signalons se retrouvent dans un tableau qui fait partie de la National Gallery, et qui est d'ailleurs d'une grande importance et d'une excellente conservation. Il représente Vénus et Cupidon s'embrassant. Un enfant debout vers la droite leur jette des fleurs en riant. La jalousie, la fraude et, comme dit Vasari, les autres passions de l'amour les entourent. — Cette allégorie un peu froide est d'une exécution remarquable; la couleur est claire et, sans rien retirer de nos critiques, c'est là certainement l'une des meilleures productions du Bronzino.

Vasari affirme que le tableau fut envoyé à François Ier, et son témoignage est d'autant plus digne de foi qu'il s'agit d'une époque où tout ce qui se faisait en matière d'art à Florence était connu de notre historien. Le Père Dan ne cite pas le tableau du Bronzino, mais il faut observer qu'il ne mentionne qu'une partie des peintures du cabinet royal (voy. page 138 de son livre). — Ce panneau aura pu être donné sous les Valois, ou sous Henri IV et Louis XIII. Il ne figure d'ailleurs ni dans l'inventaire de Louis XIV ni dans celui de Louis XV.

Il vint une première fois en Angleterre et fit partie de la collection de lord Spencer à Althorp. Le hasard le fit revenir en France chez M. Beaucousin; et enfin en 1860, il retourna définitivement à Londres avec la collection de cet amateur distingué.

REISET.

(La suite prochainement.)

LES CABINETS D'AMATEURS A PARIS

LA COLLECTION DE M. H. DE GREFFULHE[1]

II.

AMEUBLEMENT.

Dans le choix des divers objets qui composent son ameublement, M. le comte Henri de Greffulhe a fait preuve du même goût délicat, du même tact de collectionneur que nous avons constatés à propos de ses tableaux. Parmi les trésors artistiques dont il s'est entouré, j'ai remarqué trop de morceaux d'une valeur exceptionnelle pour ne point leur consacrer un article spécial; le lecteur jugera, d'après les échantillons que lui soumet la *Gazette* si je suis exact dans mon appréciation. Et d'abord, insistons sur les panneaux des quatre portes du salon principal; ils serviront de lien naturel entre les tableaux et l'ameublement. Ils sont peints, la tradition est précise, par notre grand Prud'hon. Exécutés pour le prince de Rohan Rochefort, dont le château était situé dans le voisinage de Rambouillet, ces panneaux de Prud'hon décorèrent plus tard la Malmaison, d'où ils furent enlevés par le second Empire, lors de la restauration de cette coquette demeure. Mais, au

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 154.

PANNEAUX DE PORTE PEINTS PAR PRUD'HON.

(Collection de M. le comte H. de Greffulhe.)

nombre de seize à l'origine, ils avaient été réduits à huit par un incendie et, encore, les flammes n'avaient-elles pas complétement respecté ceux qui subsistaient. C'est dans cet état qu'ils furent vendus à M. de Greffulhe, chez lequel nous avons eu la bonne fortune de les découvrir : une véritable trouvaille dont nous serons les premiers à entretenir le public, car cette œuvre importante est ignorée de ceux-là mêmes qui ont fait du maître une étude approfondie : de M. Charles Clément, de M. de Goncourt, de M. Eudoxe Marcille, etc., etc.

Les panneaux dont il s'agit ont entre eux une parfaite similitude de composition. Ornés de haut en bas de guirlandes et de figurines, ils présentent tous une Allégorie accompagnée de petits Amours. Les attributs seuls diffèrent : ici, le personnage, une trompette de la main gauche, écrit l'histoire sur le dos d'un Amour, c'est la *Renommée;* là, c'est une *Tragédie* armée d'un poignard, plus loin nous trouvons la *Comédie;* puis la *Musique* tantôt lisant dans un cahier, tantôt jouant de la lyre. La figure, dont l'attitude varie suivant le sujet, s'offre partout à nos regards demi-nue et rehaussée de draperies flottantes.

Quant à la décoration, elle se déroule sur toute l'étendue du panneau avec une harmonie parfaite : en haut, c'est un buste de femme ailée ou deux Amours soutenant un médaillon ; plus bas, d'autres Amours enguirlandés au-dessous desquels s'esquissent des lyres, des dauphins, des têtes de lion ou d'aigle parmi des ornements divers ; enfin des roseaux, du feuillage et des palmes vertes. La composition séduit par l'éclat de son coloris et l'agencement des différentes pièces révèle par la facilité de l'exécution et la légèreté du crayon le plus charmant vignettiste de son temps. Mais si nous constatons, dans certaines parties de l'œuvre, l'influence d'une époque toute passionnée pour l'allégorie païenne, nous ne saurions méconnaître dans le détail de l'ornementation les traits d'une ressemblance bien marquée avec la fresque italienne. Ces réminiscences nous permettent d'affirmer que Prud'hon, très-jeune, à la vérité, quand il fit les panneaux du prince de Rohan Rochefort, les peignit, non point à son premier voyage à Paris mais à son retour de Rome, c'est-à-dire vers le commencement de la Révolution. Il s'était alors débarrassé de l'indécision de son dessin, de cette roideur des contours qui marquèrent les débuts de sa carrière et, déjà, nous signalons, à côté d'un peu d'affectation dans les poses et de quelque sécheresse dans le drapé, la grâce délicate et la pureté d'expression qui furent plus tard les marques distinctives de son talent merveilleux. Je dois ajouter que la couleur des panneaux rappelle à plusieurs égards celle de la copie du plafond que l'artiste exécuta à Rome, d'après Pierre de Cortone, et, qui pare aujourd'hui la salle des états de Dijon.

Je voudrais me borner à décrire, dans cet article, les objets les plus saillants de l'hôtel Greffulhe ; mais j'avoue que je suis fort embarrassé de choisir parmi les curiosités sans nombre de son ameublement : Tapis de Smyrne et de Tunis, pendules, candélabres, appliques de style, tentures des Gobelins, statuettes de Barye ; tout, jusqu'au plus petit accessoire, a son mérite et, s'il m'était loisible de prendre chaque chose à son tour, je pourrais en esquisser l'analyse avec la certitude de ne jamais fatiguer mon lecteur par des détails surabondants.

Sans insister, en effet, sur les jolis bronzes qui ornent la grande

DÉCOR CENTRAL DE L'UNE DES PORTES PEINTES PAR PRUD'HON.

bibliothèque du cabinet de travail, ni sur les statuettes dignes d'attention pourtant que je rencontre dans le salon principal, je m'arrête un moment devant un *Milon de Crotone* du Puget, devant un *Hercule Farnèse* et, surtout, devant cette réduction, en bronze comme les précédentes, de la statue équestre de *Louis XIV* par Girardon. Cette pièce est une rareté et, pour ma part, je n'en connais point d'autre exemplaire que celui du musée du Louvre. Le monarque, grave et majestueux, se présente la tête tournée vers la gauche. De la main droite il tient son bâton de commandement appuyé sur le dos de son cheval ; la main gauche est passée dans les rênes. L'artiste a revêtu son personnage d'un costume

semi-romain ; mais pour lui conserver sa personnalité moderne, il a coiffé sa tête de la perruque traditionnelle et frappé d'un soleil la selle de sa monture. La statue de Girardon figurait jadis sur la place Vendôme et fut brisée par la première révolution. Applaudissons-nous d'en trouver une copie qui la retrace fidèlement à notre souvenir; elle méritait par la noblesse et la correction de son dessin de ne point tomber dans l'oubli.

Parmi les nombreuses curiosités d'un ameublement exclusivement artistique, nous avons distingué, pour en faire part au public, un superbe

MÉDAILLON PEINT PAR PRUD'HON.

lustre à huit bougies, par Boulle, avec des appliques Louis XVI en flèche que l'on peut attribuer à Gouthière, en toute sincérité ; de beaux chenets de cuivre de travail ancien ; la table ronde en bronze et marbre vert d'Égypte, du grand salon, meuble Louis XVI d'une valeur réelle ; de jolies urnes de porphyre ; le buffet de la salle à manger en marqueterie Louis XV, l'armoire en laque du Japon de la galerie du premier étage ; un secrétaire et un bureau de marqueterie Louis XVI, dans le cabinet de travail ; puis, dans la même pièce, une pendule avec ses candélabres de marbre gris montés sur bronze doré Louis XVI, des flambeaux, des coupes, jusqu'aux objets les plus menus dont la plupart appartiennent à cette époque et qui, tous, sont d'un grand prix.

[illegible] sans pour cela conserver sa personnalité moderne, il a [illegible] sa tête [illegible] perruque traditionnelle et frappé d'un soleil la selle de sa monture. La statue de Girardon figurait jadis sur la place Vendôme et fut brisée par la première révolution. Au lendemain nous d'en trouver une copie qui la retrace fidèlement à notre souvenir; elle mérite par la noblesse et la correction de son dessin de ne point tomber dans l'oubli.

Parmi les nombreux [illegible] exclusivement artistique, nous avons [illegible] du superbe

MÉDAILLON PEINT PAR PRUD'HON

lustre à huit bougies, par Boulle [illegible] Louis XVI en flèche que l'on peut attribuer à Gouthière [illegible] aux chenets de cuivre de travail ancien [illegible] marbre avec l'Égypte, du grand salon [illegible] valeur réelle ; de jolies urnes de porphyre ; le [illegible] salle à manger en marqueterie Louis XV, l'armoire en laque du Japon de la galerie du premier étage ; un secrétaire et un bureau de marqueterie Louis XVI dans le cabinet de travail ; puis, dans la même pièce, une pendule avec ses [illegible] de marbre gris montés sur bronze doré Louis XVI, des flambeaux, [illegible] jusqu'aux objets les plus menus dont la plupart [illegible] à cette époque et qui, tous, sont d'un grand prix.

Mme CHAMPCENETZ

ix-Arts

Mais, pour n'insister que sur les meubles les plus dignes d'examen, parlons de la pendule du vestibule qui est du Louis XIV très-pur. Remarquable par sa simplicité même, elle est surmontée d'un petit Amour, assis, qu'accompagnent de seules boucles de cuivre. Le socle est paré d'une tête de femme enfermée dans un médaillon au-dessous duquel se croisent une torche et un carquois. Nous aurons dit la valeur de cet objet en disant qu'il est signé Thuret, le gendre du fameux Bérain qui suivit avec un scrupuleux respect les traditions de Boulle.

MÉDAILLON PEINT PAR PRUD'HON

Nous pénétrons dans le petit salon où se rencontrent une table à jeu en acajou Louis XVI et une jolie console de laque, dont nos lecteurs pourront apprécier la haute valeur d'après le beau dessin de M. Jacquemart et dont il nous sera facile aussi de déterminer l'époque. Si, en effet, nous considérons l'élégance de ses pieds tors et la délicatesse de ses ornements de cuivre nous affirmerons que c'est du Louis XV et que le meuble remonte au commencement de ce règne, car il tient encore à la régence par le style de son jabot et de sa marqueterie. Ajoutons que l'exécution et le montage des bronzes sont d'une qualité absolument exceptionnelle.

Les objets dont il vient d'être question ont un mérite des plus rares,

mais la perle du petit salon est sans contredit la garniture de cheminée en marbre blanc Louis XVI, qui provient de la reine Marie-Antoinette, et dont nous donnons la gravure ici même. Les figures élancées et fines sont de Falconet, ce sculpteur homme de lettres dont le génie souple et facile savait produire, à côté de la magistrale statue équestre de Pierre le Grand, une délicieuse et pudique baigneuse que tout le monde admire. Diderot, qui était peu prodigue de ses éloges, disait de lui et de Pigalle, dans son Salon de 1765 : « Ce sont deux grands hommes

MÉDAILLON PEINT PAR PRUD'HON.

et qui, dans quinze ou vingt siècles, lorsqu'on retirera des ruines de la grande ville, quelque pied ou quelque tête de leurs statues montreront que nous n'étions pas des enfants, du moins en sculpture; » et Diderot avait raison pour ces deux artistes rivaux que nous trouvons réunis chez M. de Greffulhe.

Falconet, avec ses aptitudes multiples et son esprit cultivé, devait acquérir cette pureté du trait, cette délicatesse exquise de la forme qui nous ravissent dans les petits sujets que nous avons sous les yeux. Les statuettes de la pendule et des candélabres sont en bronze : celles des candélabres à trois branches représentent des femmes à la taille longue et flexible; celles de la pendule figurent un couple amoureux se donnant

CONSOLE DE LAQUE ORNÉE DE CUIVRES CISELÉS (STYLE LOUIS XV),
POTICHE CHINOISE EN CRAQUELÉ ET GARNITURE DE CHEMINÉE (STYLE LOUIS XVI).

(Dessin de M. Jules Jacquemart.)

chastement un baiser tandis que deux oiseaux se becquettent et que, près de là, se tient un chien, symbole de la fidélité. La pose des différents personnages est d'une coquetterie charmante, la ligne d'une correction irréprochable et d'une grâce idéale. Je n'oublie ni les guirlandes de bronze doré, ni les autres agréments qui accompagnent le groupe et décorent les socles de marbre. Ils sont finement découpés et, par leur disposition, témoignent bien de leur époque que nous pouvons fixer au plus beau temps du style de Louis XVI.

Dans un autre genre, bien que remontant à la même période, nous trouvons de belles appliques en bronze doré dont, certainement, Delafosse a donné le dessin ; elles se composent de deux branches que surmonte une simple boucle. Leur style large, ample et sévère affirme la manière de Delafosse qui, tout en revenant aux anciennes traditions et en prenant au Louis XIV ce qu'il a de grand et d'architectural suivait pourtant son propre tempérament.

Voici encore des appliques, à têtes d'aigle, celles-là, qui appartiennent au style Louis XVI et dont il nous est facile d'indiquer l'auteur. Elles sont de Gouthière, comme la fameuse lanterne du petit Trianon avec laquelle elles ont un lien de parenté très-direct.

Gouthière était le roi de la ciselure et il avait élevé l'art de dorer au mat à un tel degré de perfection que la reine Marie-Antoinette, rapportent les mémoires, prit un jour pour de l'or une rose de bronze travaillée de ses mains. Sans rival parmi ses confrères, les nombreux ouvrages qu'il répandit dans les palais royaux, chez le duc d'Aumont, chez M. de Bondy, chez la duchesse de Mazarin et surtout chez Mme du Barry, sont demeurés les prodiges de la ciselure. On se rendra compte, au reste, de l'importance de son œuvre en rappelant que, pour cette dernière seulement, il exécuta, tant à Versailles qu'à Luciennes, des commandes dont le prix dépasse un million.

Nous connaissons de Gouthière, des piédestaux, des corniches, des chandeliers, des serrures, des feux, des espagnolettes d'un tel fini que, suivant l'expression d'un contemporain, l'artiste semble en avoir pétri le bronze. Mais nous ne savons rien de supérieur à la superbe cheminée qui orne le salon de M. de Greffulhe. La discussion est impossible devant cet inimitable chambranle qui, par la richesse de sa frise et la finesse de la ciselure, désigne son auteur à ne point s'y méprendre. C'est Gouthière, en effet, qui a *pétri* ce bronze d'une main si habile que les détails les plus minutieux surprennent par la précision de leur rendu. Nous avons saisi, même dans les parties les plus indifférentes de l'ornementation, des chefs-d'œuvre de fini et nous avons admiré, à côté de

ces merveilles microscopiques, le goût ingénieux et tout personnel qui a présidé à l'agencement des différentes pièces de la ciselure. Cette belle cheminée de marbre blanc, fouillée et incrustée de dorures, présente un ensemble d'un luxe extraordinaire; les deux montants, ainsi que la traverse supérieure, sont travaillés avec une égale conscience. Mais, ce qui a surtout sollicité notre regard, c'est une délicieuse couronne de roses qu'attache une agrafe et qui s'enroule gracieusement sur le milieu du chambranle.

Tout près d'un bureau Louis XIV parfaitement authentique, je signale deux jardinières Boulle d'un grand caractère; elles sont octogones avec panneaux à réserve et têtes de faune. Les sujets alternent sur chacun de ces panneaux du cuivre rouge à l'écaille et du cuivre jaune au cuivre rouge de façon à présenter à l'œil une certaine variété de tons. Mais ils sont de forme identique et, personnages ou agréments, ils se correspondent l'un à l'autre sur chacun de leurs petits cadres. La ligne en est nette, précise et, pour répondre au sentiment de l'époque, l'artiste a exécuté ses jardinières dans le genre vigoureux, sévère, magistral.

Il est encore un objet tout à fait remarquable que la *Gazette* reproduit par un dessin de M. Goutzwiller et dont je veux dire quelques mots. C'est un meuble à hauteur d'appui que M. de Greffulhe a eu la bonne pensée de placer à côté de la fenêtre de son grand salon afin de lui donner la lumière désirable. Le dessin des panneaux de cet admirable buffet appartient à ce même Bérain que nous avons désigné tout à l'heure pour avoir conservé dans leur pureté absolue les traditions de Boulle. Ceci est l'un des plus beaux morceaux, l'une des pièces auxquelles il apporta le plus d'adresse de crayon. Le meuble est de première partie, c'est-à-dire que les ornements de cuivre se détachent sur fond d'écaille.

Je ne saurais trop insister sur ces nombreuses figurines, sur ces agréments d'une finesse microscopique qui ont été découpés et rapportés un à un sur le buffet de M. de Greffulhe. Ici, ce sont des bayadères ou des oiseaux, puis des magots, des singes; en bas, des femmes jouant avec des chiens; il y a sur la table comme sur les panneaux une profusion de figures et d'ornements qui étonnent par le fini du travail et permettent d'apprécier la patience et l'habileté de l'artiste qui a entrepris un ouvrage aussi minutieux. Bérain s'est surpassé dans le dessin, et tout ce meuble est une merveille auquel le temps a donné une patine extraordinaire.

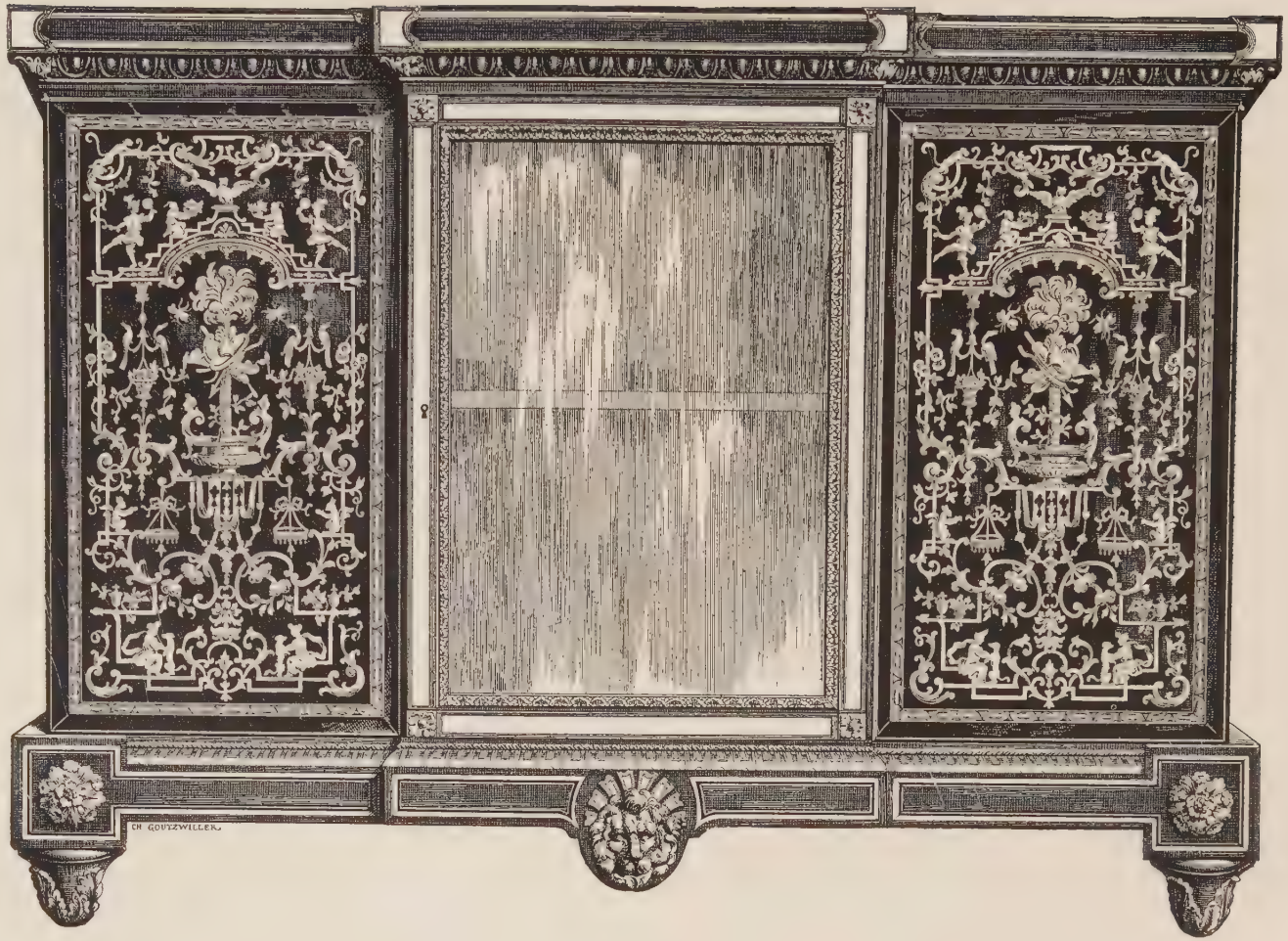
La garniture du grand salon, qui mérite aussi une mention spéciale, date du commencement de Louis XVI et est probablement l'œuvre de Robin, horloger du roi. Elle est surmontée d'un groupe qui représente

une «liseuse » à demi couchée et ayant à ses pieds un Amour montrant un globe céleste. La pose des personnages est bonne, leurs proportions sont harmonieuses et l'ensemble du sujet flatte le regard du spectateur. Je ne dois pas omettre non plus la richesse de la décoration et, surtout, cette jolie guirlande de bronze doré dont la ciselure est un bijou. Mais les principales pièces de la garniture sont les candélabres qui appartiennent à la même époque et ont fort belle tournure. Ils se composent de six branches en bronze doré dont les feuilles, les épis et les grappes de raisin se marient avec une grâce et un charme particuliers. Des enfants, en bronze noir, debout sur leur socle de marbre rouge, soutiennent les candélabres. Ces petits personnages ont vivement sollicité mon attention, et c'est après un examen sérieux que je me décide à en attribuer le dessin à notre célèbre Pigalle. Sculpteur grave et austère, Pigalle excellait néanmoins à reproduire les natures ingénues. Nous avons de lui « l'Enfant à la cage » — « l'Enfant à l'oiseau » — « l'Enfant à l'oiseau dérobé », etc., qui, par leur caractère original et leur sentiment tout personnel, permettent de reconnaître le maître partout où il se rencontre. C'est précisément sur le style simple et naïf de Pigalle, sur la pureté de ses lignes, sur la vérité de ses attitudes et le moelleux de ses contours que je m'appuie pour affirmer que les figures des candélabres sont bien réellement l'œuvre de ce sculpteur.

Je ne quitterai point le salon sans avoir parlé d'une potiche chinoise dont la porcelaine craquelée est rehaussée d'ornements de fabrication française. Ce vase est accompagné de deux coupes de même style, mais d'un travail beaucoup moins fin.

La porcelaine chinoise était de mode en France depuis l'ambassade envoyée au roi Louis XIV par le Céleste Empire. Mais les curiosités de cette nation, qui, dès cette époque, devinrent un sujet d'étude approfondie pour nos amateurs, ne furent véritablement classées à leur valeur que sous Louis XVI; c'est vers cette date qu'apparurent chez nous les pièces les mieux réussies et c'est à elle, également, que nous devons faire remonter la belle potiche en craquelé de M. de Greffulhe. Elle est de forme rebondie et décorée de têtes de lion; sa base et son sommet sont en bronze doré ainsi que la bande à jour et la guirlande qui divisent la porcelaine et donnent au vase un merveilleux relief. Nous signalons la finesse de la ciselure et le soin du détail. Mais nous insistons, surtout, sur le beau caractère de l'ensemble qu'il est facile d'observer dans le dessin fourni par la *Gazette*.

Avant de terminer la revue succincte du mobilier, je dirai un simple mot des grandes torchères de la salle à manger; elles ont été certainement



BUFFET, PAR BERAIN (XVIIe SIÈCLE.) Collection de M. le comte H. de Greffulhe.

exécutées sur des terres cuites de Clodion, qui interpréta d'une façon si aimable les sujets gracieux ou légers. Les deux figures des candélabres appartenant à cette dernière catégorie, l'artiste les a rendues avec bonheur. La touche en est facile, la pose naturelle, le mouvement général du corps plein de souplesse et d'élasticité. Ici et là, c'est une divinité champêtre qui tient son flambeau à six branches tout agrémenté de roses et de lis.

Il est bien d'autres meubles dont je parlerais à nos lecteurs si je n'étais obligé de me limiter aux pièces les plus importantes. Pour ne rien omettre d'intéressant il faudrait, en effet, dresser un inventaire complet du mobilier de M. de Greffulhe où tout, jusqu'aux quelques échantillons modernes, dus au talent éclairé de M. H. Dasson, y a, nous le répétons, son cachet particulièrement artistique. Mais nous devons nous en tenir là de notre analyse et quitter bien à regret cette collection de trésors inestimables. Félicitons une dernière fois son propriétaire du tact et du haut goût qui ont présidé au choix de son ameublement comme à celui de ses tableaux. Applaudissons au discernement avec lequel, bannissant de chez lui ce luxe criard, ces dorures et ce clinquant qui tirent le regard du visiteur et forcent son attention, il a éteint au contraire les tons du décor et mis en pleine lumière les chefs-d'œuvre dont il s'est entouré. Remercions enfin M. le comte Henri de Greffulhe, en notre propre nom, du plaisir qu'il nous a fait en nous ouvrant d'une manière si courtoise les portes de sa galerie et de l'honneur que nous lui devons de manifester publiquement aujourd'hui notre sentiment.

CHARLES GUEULLETTE.

exécutées [illegible] de Gladion, qui interpréta d'une façon si aimable les [illegible] gracieux ou légers. Les deux figures des candélabres appartiennent à cette dernière catégorie. L'artiste les a rendues avec bonheur. La touche en est facile, la pose naturelle, le mouvement général du corps plein de souplesse et [illegible] c'est une divinité champêtre qui tient son flambeau [illegible] gremente de roses et de lis.

Il est bien d'autres meubles dont [illegible] les lecteurs si je n'étais obligé de me limiter aux pièces les [illegible]. Pour ne rien omettre d'intéressant il faudrait, en effet, dresser un inventaire complet du mobilier de M. de Greffulhe où tout, [illegible] quelques échantillons modernes, dus au talent éclairé de M. H. [illegible] y a, nous le répétons, [illegible] achat particulièrement artistique. Mais nous devons nous en tenir là [illegible] notre analyse et quitter bien à regret cette collection de trésors inestimables. Félicitons une dernière fois son propriétaire du tact et du haut goût qui ont présidé au choix de son ameublement comme à celui de ses [illegible] discernement avec lequel, bannissant de chez [illegible] visiteur [illegible] au contraire [illegible] [illegible] dont il s'est [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] GRAVELETTE.

PENDULE DE MARIE-ANTOINETTE.

Collection de Mr. le Comte H. de Greffulhe.

Fcois Liénard Imp. Paris

UN DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

Nous avons longtemps hésité avant de publier les raisons qui infirmaient, suivant nous, l'attribution d'un dessin des collections du Louvre donné à Baldassare Peruzzi, dessin dans lequel nous croyions reconnaître la main de Raphaël. Substituer un si grand nom à celui du maître siennois est une entreprise assez téméraire : nous allons la tenter cependant ; mais avant d'ouvrir cette discussion il est peut-être opportun d'ajouter, ne serait-ce que pour dégager la responsabilité de la *Gazette*, que nous possédons quelque titre à le faire ici même. En effet, notre meilleur argument est emprunté à certaines pièces insérées déjà dans ce recueil par l'un de nos plus érudits collaborateurs étrangers.

L'œuvre d'art dont il s'agit se trouve placée au milieu de la seconde salle des dessins italiens, en entrant par l'escalier dit de Henri II. C'est un remarquable projet d'architecture. Sur un emmarchement de deux degrés repose une base robuste, flanquée de cariatides angulaires et ornée, dans sa partie centrale, d'un bas-relief représentant un combat de cavaliers et de piétons. Au-dessus s'élève un second massif beaucoup plus riche, chacune de ses faces étant décorée d'une édicule à fronton porté par des colonnes d'ordre ionique. L'édicule de la face antérieure abrite une figure de femme ; assise, le bras gauche fléchi sur une urne d'où l'onde s'échappe, elle ramène du bras droit, par un mouvement plein d'ampleur, son voile en signe de deuil. A ses côtés se dressent les statues de Minerve et de Mars. En avant, au bord même de la plate-forme du soubassement, sont couchés deux fleuves : l'un appuyé sur un cygne

tient une rame, l'autre est armé d'un long roseau. Au sommet du monument se voit enfin, sur un piédestal exhaussé de quatre marches et présentant l'indication sommaire d'une inscription votive, une admirable figure équestre, réminiscence du *Marc-Aurèle* du Capitole, comme lui vêtue du manteau antique et étendant la dextre d'un geste souverain.

Tout dans cette belle ordonnance procède des souvenirs de l'ancienne Rome, plutôt par le caractère des éléments décoratifs qui y sont employés que par la disposition architectonique. Il ne s'y trouve point d'emblèmes chrétiens ni d'ornements funèbres, et pourtant l'aspect triomphal de l'édifice n'égare pas un seul instant sur sa véritable destination : c'est le tombeau d'un chef militaire. On n'y saurait voir davantage quelque fantaisie d'artiste sans but précis. L'exécution est trop à la hauteur de la conception générale, et, pour qui connaît le gracieux architecte de la Farnésine, l'auteur du charmant tableau et des fresques de Santa-Maria-della-Pace, il y a déjà matière à s'étonner d'une allure si grave, d'un goût si calme et si sévère. Le grandiose simple n'est pas le fait de Peruzzi. Ses dessins brillent surtout par l'esprit et la facilité, et nous voudrions, mais en vain, pouvoir rapprocher du tombeau du Louvre quelque œuvre authentique de l'habile artiste susceptible d'en soutenir la comparaison. Cependant n'anticipons point ; cherchons seulement, en dehors de cette question de facture sur laquelle nous aurons à revenir, si l'on peut trouver vestige d'un travail analogue dans la vie de Raphaël. Le grand maître a-t-il eu occasion de présider à l'érection d'un monument funéraire ; vers quelle époque de sa carrière et pour quel capitaine contemporain ? Voici des questions importantes où la *Gazette* va nous être d'un puissant secours.

Dans la livraison de novembre 1872, entre autres documents d'un rare intérêt sur la famille Santi, extraits des archives de Mantoue, M. le marquis Giuseppe Campori, parlant des rapports de Raphaël avec la cour des Gonzagues, cite le passage suivant d'une lettre de Baldassare Castiglione adressée le 3 juin 1519 à Isabelle d'Este, marquise de Mantoue : « Quant à ce que m'écrit Votre Excellence au sujet des dessins de tombeau, je pense qu'à cette heure elle doit être satisfaite, grâce à celui de Raphaël tout à fait convenable, à mon sens, que Mgr Tricavico s'est chargé de porter. Michel-Ange n'est pas à Rome ; je n'ai personne à qui m'adresser, si ce n'est Raphaël, et je suis sûr qu'il conviendra. »

Ce premier fait est donc acquis : par l'intermédiaire d'un fidèle de la maison de Gonzague, en même temps ami dévoué de Raphaël, l'illustre peintre avait été mis en demeure d'étudier une sépulture princière.

PROJET DE TOMBEAU.

(Dessin du musée du Louvre.)

M. Campori ajoute, en effet, avec beaucoup de raison : « On ne nous dit pas le nom de la personne à laquelle la marquise voulait élever un monument, mais nous ne croyons pas nous tromper en lui attribuant l'intention d'honorer la mémoire de son mari, qu'elle avait tendrement aimé et qui était mort quelques mois auparavant, le 29 mars 1519. » — Le caractère d'Isabelle et son affection pour François de Gonzague mettent hors de doute que, deux mois à peine après la perte qu'elle venait de faire, cette princesse ne devait recourir aux plus fameux artistes d'Italie qu'en vue de la sépulture de son époux.

Maintenant est-il possible de rattacher à la citation du marquis Campori le document graphique que nous introduisons aujourd'hui? Celui-ci, il est vrai, n'a plus l'évidence d'un texte. Le symbolisme est un langage obscur dont chaque signe pris isolément se prête à des interprétations multiples, mais de l'ensemble de ces signes, de leur concordance jaillit quelquefois la clarté. La science archéologique n'a souvent pas d'autre fondement. Aussi devons-nous rappeler en peu de mots ce qu'était le gendre du duc de Ferrare.

Quatrième marquis de Mantoue depuis l'investiture accordée à son bisaïeul Jean-François par l'empereur Sigismond, Jean-François II de Gonzague avait pris en 1484 le gouvernement de sa principauté ; il avait alors dix-huit ans. Lors de la descente de Charles VIII en Italie, appelé au commandement des troupes vénitiennes, il ne tint pas à sa bravoure que le combat de Fornovo, livré sur les bords du Taro le 6 juillet 1495, ne devînt funeste aux armes royales. Il y fit même prisonnier le bâtard de Bourbon. De là, malgré l'insuccès incontestable de sa propre armée, le sentiment d'orgueil que Gonzague avait conçu de cette journée et ses attitudes plus qu'étranges de général vainqueur. Notre Louvre en garde une preuve singulière dans le beau tableau de la *Vierge de la Victoire* exécuté par Andrea Mantegna à cette occasion et sur l'ordre exprès du marquis. — Tour à tour employé par Louis XII dans le royaume de Naples, gonfalonier de l'Église pendant le pontificat de Jules II, auquel il facilita la conquête de Bologne sur les Bentivoglio ; plus tard opposé aux Vénitiens et captif de cette même république qu'il avait servie contre la France, François de Gonzague offre un dernier type de ces petits souverains italiens du moyen âge qu'une vaste ambition, peu en rapport avec leur puissance effective, contraignait à changer aussi souvent d'alliés que de politique, mais que leur vigueur morale et surtout une constante protection accordée aux lettres et aux arts entouraient d'un prestige réel aux yeux de leurs contemporains.

De ce résumé d'histoire reportons-nous au monument. Est-ce en

torturer le sens que de voir dans cette figure d'*imperator* la personnification admissible d'un gonfalonier de l'Église et du représentant du roi de France? Cette femme éplorée, à l'urne ruisselante, ne représente-t-elle pas bien l'humide Mantoue, la cité que ses étangs défendent mieux encore que son enceinte de murailles? — Et ce fleuve étreignant un beau cygne et dressant la rame des bateliers, est-ce sous d'autres emblèmes qu'on figurerait le Mincio, navigable à ce point même de son cours et dont les rives ont vu naître Virgile :

Mantua me genuit. . .

Quant à l'autre personnage couché, un roseau dans la main, n'y pourrait-on reconnaître le Pô majestueux qui va se perdre dans les marécages de l'Adriatique? Il n'y a pas à tenir compte sans doute du combat de la base de l'édifice non plus que des statues de Mars et de Bellone ; le sarcophage est celui d'un soldat, voilà tout ce qu'ils témoignent.

Nous insisterons davantage sur un autre côté de la question. Les figures équestres surmontant des tombeaux sont rares dans l'Italie méridionale, si toutefois il en existe. A Florence nous ne nous rappelons que la représentation du célèbre aventurier anglais Hackwood dans la nef de Sainte-Marie-des-Fleurs ; encore n'est-ce qu'une peinture à la terre verte du vieux Paolo Uccello et une image simplement commémorative. Au contraire, dans les provinces comprises entre le Pô et les Alpes, ces monuments sont assez fréquents et si l'on doit encore écarter les statues de Gattamelata à Padoue, de Colleone à Venise et de Barnabó Visconti à Milan, puisque ce ne sont que des objets d'art sans destination funéraire, il est bon de noter la statue dorée de Bartolomeo Colleone à Bergame, certains tombeaux des Scaliger à Vérone, d'autres encore dans quelques édifices de Venise. La seule église des Saints-Jean et Paul en contient trois. Il ressort donc de ce qui précède que l'emploi des effigies équestres semble, pendant toute la Renaissance, presque exclusivement limité à l'Italie du Nord ; rien de surprenant que l'artiste, quel qu'il soit, chargé de la sépulture d'un prince de ces contrées, se soit conformé à leurs usages.

Nous pensons avoir démontré la possibilité — ne sommes-nous pas en droit de dire la probabilité? — de notre attribution, en ce qui concerne le marquis de Mantoue. Les archives de cette ville, grâce à M. Campori, ont établi la coopération du peintre d'Urbin dans l'érection projetée du sarcophage. Il nous reste à faire ressortir le caractère absolument raphaélesque de l'œuvre.

Le dessin du Louvre est de grandes dimensions : 0m,50 environ de hauteur sur 0m,40 de largeur. Il est tracé à la plume et lavé de bistre avec des rehauts de blanc posés tantôt à plat, tantôt exécutés très-vivement de la pointe du pinceau. Dans la partie droite le fond a été découpé ; une ou deux figures ont subi quelques lésions.

La retouche qu'on a dû opérer en montant le dessin ne porte cependant que sur des détails sans importance. L'ensemble est bien conservé, d'un relief puissant qui se rapproche du faire de tous les dessins exécutés au lavis par Raphaël dans les dernières années de son existence. Telles sont par exemple, pour ne pas sortir du Louvre, la composition des *Cinq Saints* gravée par Marc-Antoine, et la *Bataille de Constantin*. Nous avons dit que l'étude de tombeau était exposée au milieu d'une salle ; indiquons pour faciliter les recherches qu'elle est renfermée dans un de ces cadres mobiles pivotant sur un pilier central, système heureusement emprunté par l'administration du Musée à nos récentes exhibitions en vue de montrer plus de richesses sur un espace restreint. Trois autres ouvrages de Peruzzi font partie de ce groupe : deux motifs de tabernacle au recto et au verso d'un même feuillet sous les nos 1411 et 1412, et, sous le numéro suivant, une figure d'apôtre dans un motif architectonique. Leur attribution nous paraît d'une justesse absolue ; mais aussi, en comparant ces croquis du peintre siennois avec notre dessin, on est immédiatement frappé de différences fondamentales d'exécution et de style. Autant le *Projet de tombeau* montre partout une main savante et ferme et cette compréhension de la beauté ennemie de toute affectation, autant les esquisses de Peruzzi trahissent déjà le maniérisme si prompt à s'introduire dans l'école italienne après la mort de Raphaël. Même impression si l'on étudie dans les portefeuilles du Louvre une vingtaine d'autres dessins inscrits sous le nom de Baldassare ou qui lui sont attribués. Parmi eux se trouve une copie assez lourde du *Tombeau*. Elle nous semble encore du XVIe siècle, mais n'a de valeur qu'en tant que preuve ancienne de l'admiration excitée par l'original.

L'étude des dessins de maîtres est des plus instructives. Vous faisant en quelque sorte pénétrer dans l'intimité de l'artiste, elle aide à surprendre les évolutions de son esprit. Combien de fois n'avons-nous pas regretté que la classification un peu rigoureuse adoptée dans les grandes collections publiques ne permît point de placer près de tel chef-d'œuvre de la peinture ces feuilles qui en ont été le premier jet et qui, sans altération comme sans obscurité, nous ont gardé les plus familiers entretiens du génie avec la nature ! Quelles leçons précieuses directement reçues, bien qu'à travers les âges, de simplification ou d'ampleur, de goût ou

PROJET DE TOMBEAU, PAR RAPHAEL.

(Collection du duc de Devonshire.)

d'énergie ! — En outre des bénéfices immédiats d'une semblable contemplation on arrive à saisir le retour d'habitudes de la main qui équivalent pour le connaisseur à une signature authentique, et, de même que beaucoup d'écrivains par la coupe des phrases et l'emploi de certaines expressions se font aisément reconnaître du lecteur délicat, de même les grands artistes ont des accentuations de forme qui les décèlent de prime-saut. Qui ne se souvient des cambrures d'attaches d'Andrea del Sarto dans ces sanguines dont Vasari faisait tant de cas ? Raphaël, lui aussi, a un aplatissement des pieds et un mode favori d'indiquer d'un trait de plume ou de crayon les orbites et la cavité de la bouche. Ces indices sont très-apparents dans le prétendu dessin de Peruzzi. Voilà bien, dans la main levée du personnage principal la façon du Sanzio d'exprimer le raccourci des doigts, ainsi que dans les cariatides de cette base une manière de réplique du stylobate des *Stanze*. Nous multiplierions ces rapprochements si notre plume était moins inhabile à exprimer des nuances aussi variées.

En terminant cette étude il nous reste à signaler un autre dessin, portant cette fois le nom de Raphaël, qui fait partie de la collection du duc de Devonshire au château de Chatsworth dans le comté de Derby. La société d'Arundel l'a phothographié et publié, mais sans aucune indication d'origine. C'est encore un tombeau. Deux personnages couronnés, le mari et la femme, reposent sur un lit à la manière antique. La Force et la Prudence, figures cariatides, supportent la couche funèbre et, détail qui a son importance, l'inscription de la tablette sur laquelle elles appuient la main est exactement indiquée comme dans le dessin du Louvre par des lignes de traits verticaux précédés des lettres abréviatives D O M (*Deo optimo maximo*). Encore une de ces habitudes dont nous parlions plus haut. — Un petit génie, debout sur la tablette, tient de chaque côté un cartel destiné aux noms et titres des époux. Ce sarcophage est appliqué contre une paroi richement décorée d'une grande arcature avec pilastres, de statues dans des niches et de bas-reliefs. Le caractère religieux du monument s'affirme par un buste du Christ au-dessus de l'entablement, et par un ravissant médaillon de la Vierge et de l'Enfant-Dieu qu'adorent deux anges agenouillés.

On le voit, ce projet diffère absolument du premier ; loin de se rapprocher des sépultures romaines, il offrirait plutôt la disposition des tombeaux florentins du xve siècle. Malgré cela, à part les circonstances de localité que rien n'y indique, nous reconnaissons que le dessin de Chatsworth peut comme le nôtre se référer à la négociation du Castiglione. Est-ce à dire que son existence anéantisse ce que nous avons

avancé? Non, sans doute. L'un et l'autre sont probablement de la main de Raphaël; cependant avec cette considération toute en notre faveur que, si l'on réfléchit à la date de 1519 bien voisine de la mort du grand maître, le dessin du Louvre répond mieux à la dernière transformation de son talent. Rappelons-nous qu'aux termes de la missive, adressée à Isabelle d'Este, Michel-Ange eût été préféré pour l'invention du tombeau. La marquise souhaitait donc une composition de style mâle et sévère, et Raphaël dut, en fin de compte, se conformer à ses désirs. Or, tandis que le projet de notre musée national affecte un caractère triomphal, celui du château de Chatsworth exalte la note tendre ; le monument y est surtout consacré aux vertus conjugales et aux sentiments pieux. Est-ce une première pensée froidement accueillie ou la facile variante d'une intelligence qui ne connut jamais les labeurs de la conception? — En cela comme sur tant d'autres particularités de l'histoire des arts nous savons peu de chose, et il est regrettable que les archives de Mantoue n'aient pas été d'une précision absolue; mais il reste l'œuvre supérieure que chacun peut interroger. Sa beauté est plus convaincante qu'un texte et surtout plus persuasive que notre long commentaire.

E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

VENISE[1]

Nous savons qu'au VIe siècle, quelques milliers de citoyens Vénètes, constamment inquiétés par les passages des barbares qui envahissaient l'Italie, se réfugient dans les marais de l'Adriatique. Ils en consolident d'abord le sol en enfonçant dans la lagune les bois des forêts voisines; et, d'un groupe de quatre-vingts îles, avec Rivo Alto pour centre, font une cité à l'abri des incursions. Ils sont pêcheurs et vont vivre de la mer; à l'aide de bateaux plats, ils pénètrent dans les rivières qui viennent se jeter dans l'estuaire où leurs

1. VENISE : — *L'Histoire.* — *L'Art.* — *L'Industrie.* — *La Ville.* — *La Vie,* par Ch. Yriarte. Un vol. in-folio (J. Rothschild, éditeur, 13, Rue des Saints-Pères, Paris),

îles semblent des vaisseaux à l'ancre, et, timidement, vont offrir à ceux qui les ont chassés de la terre ferme le sel que la vague dépose sur les rives. Peu à peu ils font des traités; ils se hasardent à franchir le golfe, développent la navigation, s'enrichissent par leur esprit d'industrie, deviennent indispensables à leurs voisins; puis ils se donnent des lois, affermissent leur existence, s'affranchissent des tribuns et trouvent une formule de gouvernement: une république aristocratique, à laquelle ils restent fidèles pendant douze siècles.

PILIER DE BRONZE DE LEOPARDI.

Ambitieux à l'excès, audacieux, rusés et actifs, ils se déclarent, sur un mot d'un Pape, les Souverains de l'Adriatique; mais il leur faut des flottes pour soutenir leurs prétentions; ils vont les construire, et, en peu de temps, seront en état de faire la loi depuis le Frioul jusqu'en Grèce. Ils n'ont pas encore de territoire et flottent sur les eaux; il leur faut des colonies; ils vont régner par la ruse et par la force depuis Capo-d'Istria, jusqu'en Albanie : en Istrie, en Dalmatie, dans l'Archipel. Quand les Français voudront porter l'armée des Croisés en Orient, ils se feront les entrepreneurs de ces transports, et, toujours naïfs, nous paierons avec du sang les frais

paraissant en 35 livraisons hebdomadaires à 1 fr. (*en vente 20 livraisons*); — ou en 7 séries mensuelles à 5 fr. (*en vente 5 séries*); — ou en 2 parties, dont la première

du passage en montant à l'assaut de Zara la Rebelle, qui s'est révoltée contre ses nouveaux maîtres, les Vénitiens.

Venise est devenue riche ; son commerce s'étend jusqu'à la mer Noire

LA MISE AU TOMBEAU.

Panneau de la porte de bronze de la sacristie de Saint-Marc, par le Sansovino.

et la mer d'Azof; elle a des comptoirs fortifiés. « L'or que gagne son trafic (suivant la belle expression de Paul de Saint-Victor) se purifie dans

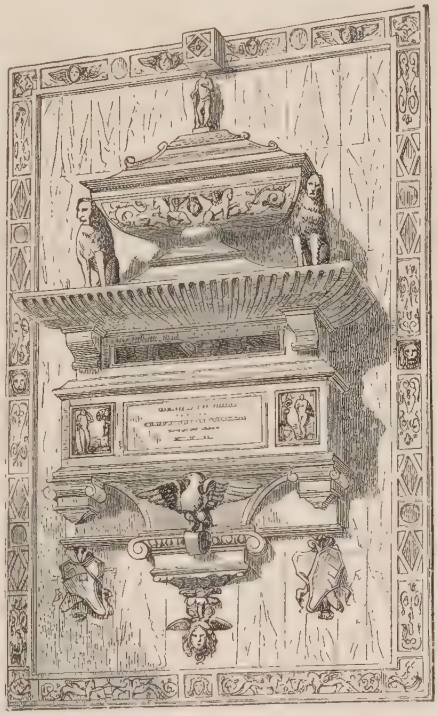
est en vente au prix de 20 fr. L'ouvrage sera terminé dans le courant de 1877.

Notre collaborateur M. Ch. Yriarte, auquel on devait déjà un livre curieux intitulé *la Vie d'un patricien de Venise au* XVIe *siècle,* vient de consacrer aux arts, à l'industrie et à l'histoire de cette ville une œuvre qui ne contient pas moins de six cents gravures, dont cinquante imprimées hors texte et plusieurs en couleurs.

Il nous a paru intéressant de demander à l'auteur lui-même de développer le vaste

le creuset de l'art, et elle met du génie à dépenser sa fortune. » Les Vénitiens rapportent de l'Orient non-seulement l'or et les perles, mais les restes de l'antiquité et les manuscrits des poëtes, des savants et des philosophes grecs. Comme on suspend un « ex-voto » au cou des madones au retour d'un long voyage, ils décorent les églises de Rialte et parent leurs monuments et la ville tout entière des admirables épaves des villes grecques détruites dans de sanglants assauts.

A la Grèce ils ont pris les arts et la littérature, les mosaïstes, les verriers, les bronzes antiques, les statues de marbre; ils vont multiplier les manuscrits, emprunter les formes architecturales, se les approprier et trouver leur architecture nationale. L'imprimerie, découverte en Allemagne, les trouve bien préparés; ils n'éprouvent pas, en face de ce merveilleux instrument, le type mobile, la terreur admirative qui fait qu'on s'attarde à regarder avant de mettre en œuvre; ils s'en emparent avec fureur. Jean de Spire et Janson, quelques années à peine après la découverte, atteignent du premier coup au sommet de l'art. Les Aldes, puis Marcolini naissent; les grands artistes apportent leur concours et illustrent les livres; le Sénat, « d'ordre public », délivre plus de cent brevets d'imprimeurs en quelques années. L'imprimerie est née



MONUMENT DE PIETRO BERNARDO AUX FRARI, PAR A. LEOPARDI (1525.)

plan qu'il s'est tracé; nous ferons un jour la critique de ce grand travail qui rentre tout à fait dans notre cadre, mais nous lui empruntons dès aujourd'hui un certain nombre de gravures prises dans les diverses parties. Avant de juger l'œuvre, nous pouvons dire qu'elle est importante par le sujet même, par la perfection typographique de l'exécution, par la somme considérable de recherches et de travaux qu'elle a nécessités à Venise et dans la plupart des cabinets d'estampes, musées et collections d'Europe; et qu'elle se recommande enfin par le nom de celui qui l'a signée. Nous laissons la parole à l'auteur. (N. D. L. R.)

LA PURIFICATION DE LA VIERGE.

(Bas-relief de Tagliapietra, à San-Giovanni e Paolo.)

géante, elle ne sera plus dépassée; on verra des hommes de premier ordre illustrer les œuvres de Colonna et les comédies de Térence. La

LA PAIX ET LA JUSTICE AUX PIEDS DE VENISE.

(Plafond du Véronèse dans la salle des Ambassadeurs, au palais Ducal.)

gloire et la puissance politique s'ajoutent à cette illustration intellectuelle et la complètent. Venise est une nouvelle Athènes; à Padoue sont ses jardins d'Academus. Le bibliothécaire de Saint-Marc est élu doge, et cette

élection, qui se répète par trois fois, symbolise l'admirable protection que le Sénat entend accorder aux sciences, aux arts et aux lettres.

L'Académie de Venise se fonde, la peinture se dégage avec le Carpaccio, le Giorgione et les Bellini. Sansovino, Leopardi, les Lombardi, le Palladio, bâtissent des palais et élèvent aux doges des tombeaux dignes

LE DOGE LORÉDAN, PAR GIOVANNI BELLINI (1501).

(National Gallery, à Londres.)

de l'art grec. La rue est un musée; chaque patricien honore son saint et lui élève une chapelle de marbre, les campaniles se dressent dans le ciel, les caravansérails des marchands étrangers sont peints à fresque par les plus grands artistes; l'art se respire dans l'air; nous sommes à la veille de la bataille de Lépante. Venise a triomphé de la ligue : c'est la Renaissance, c'est-à-dire la plus prodigieuse efflorescence du génie humain depuis la noble antiquité; c'est aussi l'apogée de la puissance vénitienne.

Chacun à son gré peut achever le tableau et opposer à ces brillantes

LA VIERGE DE LA VICTOIRE, PAR ANDREA MANTEGNA. (Musée du Louvre.)

(Gravure de Francesco Novelli.)

couleurs les ombres de la décadence et les tristesses de la chute; mais cette destinée même ajoute à la poésie du sujet. On ne s'étonnera pas que, par un effort qui ne pouvait porter ses fruits qu'à la condition de trouver un éditeur intelligent et hardi, j'aie voulu essayer de présenter un vaste tableau d'ensemble de cette Venise immortelle. J'expose ra-

D'APRÈS UNE EAU-FORTE D'ALESSANDRO LONGHI.

(Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.)

pidement mon plan, la critique dira dans quelle mesure le but a été atteint.

Je n'ai pas tenté d'écrire l'histoire, les archives sont ouvertes d'hier et on réunit les éléments indispensables, car l'École moderne n'écrit plus que sur les documents; Daru tout entier est à refaire; je me suis borné à jeter un vaste coup d'œil d'ensemble; j'ai introduit le lecteur dans les Archives des Frari, aux sources mêmes où on devra puiser pour écrire, en lui montrant le monument, les chambres, et lui disant ce que

LA PROCESSION DU DOGE, PAR MATTEO PAGANI (1550).

(Fac-simile d'une des huit planches tirées de la collection Didot.)

contient chacune d'elles. La puissance des Vénitiens s'appuyant sur leur commerce, j'ai cru devoir prendre l'histoire de l'échange à son origine jusqu'à son apogée, d'après Mutinelli et Carlo Antonio Marin, en l'illustrant avec les vues des Douanes et de ces admirables *fondachi* que la République élevait pour loger les commerçants étrangers. Le commerce et la navigation sont liés étroitement; j'ai conduit le lecteur à l'Arsenal de Venise, le palladium de la République; là je lui ai dit comment on faisait les galères, je lui ai montré le *Bucentaure,* donnant sur le prodigieux établissement les détails que m'avaient fourni les chroniques; pour ajouter à l'attrait, j'ai fait fac-similer la précieuse gravure de Giacomo Franco de 1570, qui représente la *Sortie des arsenalotti et la paie de la maëstranza.*

Dans les arts, j'ai pris l'architecture à Venise à son commencement, à Torcello, avec le dôme du VIe siècle, et, le document dessiné à l'appui, semant dans le texte plus de cent dessins pour cette seule partie, j'ai suivi les transformations successives jusqu'à la décadence et au « barocco », avec les églises, les monuments célèbres et les palais. La sculpture à Venise fait corps avec le monument, j'ai donc du pénétrer dans les églises, graver les tombeaux depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIIIe, dire à qui on les attribue, quelles cendres illustres ils contiennent, quelle place hiérarchique ils ont dans l'histoire de l'art à Venise. Ouvrant alors un compte spécial à quelques hommes hors ligne, j'ai essayé de dissiper les ténèbres qui enveloppent l'existence et la personnalité de chacun des Lombardi, Pietro, Martino, Antonio, Tullio, Sante et Moro : merveilleux artistes qui ont créé une école et donné leur nom à une époque architecturale. Naturellement, suivant le plan adopté, en disant leur vie, j'ai voulu montrer leurs œuvres.

La figure du Michel-Ange de Venise m'attirait, j'ai consacré un chapitre spécial à Alessandro Vittoria, un autre au Leopardi, un artiste exquis, celui de tous peut-être, avec l'un des Lombardi, qui approche le plus de la perfection grecque.

Si, au lieu de tracer un plan, je pouvais me développer, je raconterais mes déceptions et mes enthousiasmes pendant la longue enquête ouverte à Venise : j'étais préoccupé de montrer les traits des plus grands artistes du XVe et du XVIe siècle, et sur l'avis du marquis Pietro Selvatico, de Padoue, — auquel je dois beaucoup pour cet ouvrage, — j'ai compulsé huit mille portraits gravés qu'un moine du siècle dernier, nommé Corner, s'amusait à couper dans les éditions les plus rares, depuis la découverte de l'imprimerie jusqu'au XVIIIe siècle; les collant sur marge, les classant par catégories et formant quatre-vingt-deux volumes in-folio

qui appartiennent à l'Académie de Venise. J'ai reconnu que les portraits du Scarpagnino, de Bergamasco, de Leopardi, des Lombardi et tous ceux du XVe siècle n'existent malheureusement pas. Mais j'ai eu quelques bonheurs aussi, je rapporte un Casanova unique et un Colleoni qu'on peut comparer à la fière statue du Verrochio; j'ai aussi, sans une lacune,

PORTRAIT DE L'ARÉTIN, DESSINÉ SUR BOIS PAR LE TITIEN.

(Tiré du livre des *Mondi del Doni*, 1552, du cabinet de M. Eug. Piot.)

la série des peintres du XVIIIe siècle, série assez rare que je dois à la *Marciana*.

Après les sculpteurs épiques, j'ai cru que je devais graver et étudier ces petits monuments de la rue qui font de Venise un musée ouvert; les puits, les vasques, les portes, grilles et marteaux, et j'ai été amené à parler des fondeurs de la République, ceux qui signaient modestement : *Conflatores tormentorum*.

La peinture tient naturellement plusieurs chapitres; j'ai gravé les maîtres, jeté un coup d'œil d'ensemble sur l'école, restitué quelques

figures peu connues de la décadence, les Piazzeta, Longhi, Tiepolo, Guardi; mais le côté neuf de l'entreprise, c'est cette galerie de portraits authentiques des peintres vénitiens d'après les artistes contemporains.

Les arts mineurs ont été en faveur à Venise ; la typographie est un des chapitres les plus importants, car j'ai reproduit, d'après les collections des Didot, la Bibliothèque nationale de Paris, le British Museum, le cabinet de M. Eugène Piot et la *Marciana*, des types uniques très-nombreux,

LA JOUEUSE DE FLUTE.

(Gravure anonyme du XVIe siècle.)

d'un prix énorme, et qui, grâce aux nouveaux procédés, pourront désormais se trouver dans toutes les mains. La typographie appelait le mouvement littéraire; je l'ai examiné dans une étude d'ensemble, et j'espère avoir posé tous les grands jalons, depuis Sabellicus jusqu'à Goldoni et Gozzi. Les arts du verre ont été une des gloires de Venise; j'ai dit leurs origines, indiqué les procédés, établi les raisons de la supériorité et donné certaines des lois qui régissaient les établissements, tout en gravant les spécimens depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe. J'ai dû naturellement rattacher la mosaïque au même sujet.

La dentelle, le costume et surtout le chapitre intitulé « le Doge », par les illustrations qui accompagnent mes « raggionamenti », fournissent peut-être la partie la plus curieuse, en ce sens qu'il fallait demander aux bibliothèques les documents admirables qui jettent du jour sur le côté plastique des époques passées. J'ai demandé le secret de ces temps-là à Pietro Bertelli, au Carpaccio, à Franco, à Mattioli, à Paulus Furlanus, à Jost Amman, à Goltzius, etc., etc., et je crois qu'il y a là un grand attrait pour tous. Enfin j'ai entrepris une œuvre téméraire peut-être, mais peu banale à coup sûr : un catalogue des « Médailles vénitiennes ».

RELIURE VÉNITIENNE DE 1597.
(Collection A.-F. Didot.)

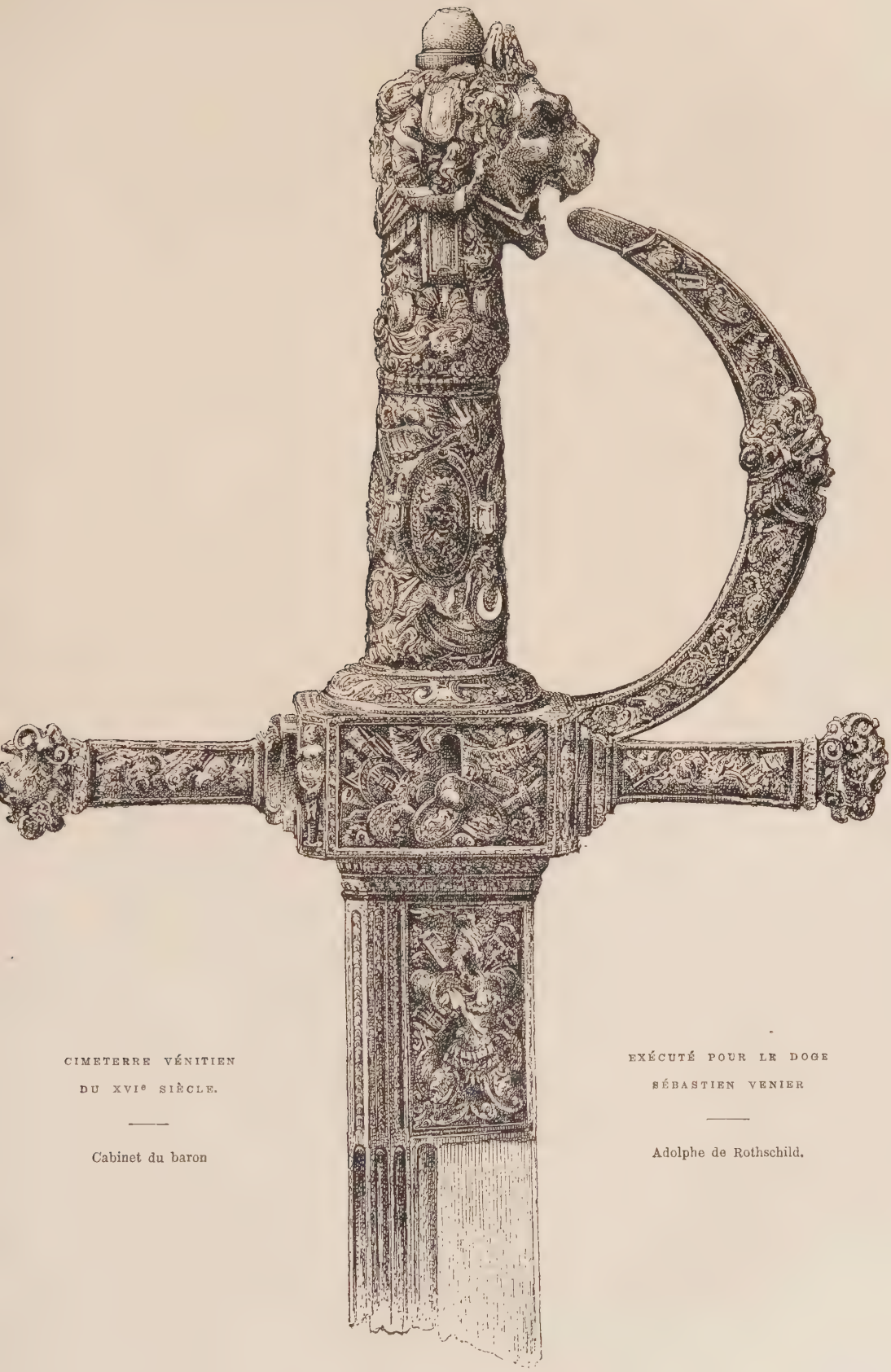
Il me restait à aborder la ville et la vie ; là l'ancien chroniqueur devait reparaître, j'ai essayé de faire vivant et coloré, et j'ai croqué les types, les « Traghetti », la « Piazza », le « Rialto », la « Fenice », le « Lido » ; étudiant le peuple, les petits métiers, le mouvement de la rive, peignant la gondole qui glisse sur la lagune ; flânant par les « stradine », entrant dans les monuments, m'asseyant à Saint-Marc ou aux Frari. J'ai tenté enfin d'être pour tous un guide véridique et qui a étudié aux bonnes sources, en même temps qu'un « cicerone » amusant.

Je commenterai rapidement chacune des gravures que la *Gazette* emprunte à l'ouvrage. Le char qui sert de tête à l'article est la reproduction d'une gravure illustrant une relation du mariage de Bianca Capello avec François de Médicis, il est attribué au Pontormo qui avait la spécialité de ces compositions. La belle *Lettre ornée* date de 1500, et doit être donnée à l'illustrateur anonyme des gravures du *Songe de Poliphile*, comme il faut attribuer au Titien le beau *Portrait de l'Arétin*, que le grand artiste dessina pour son ami l'imprimeur Marcolini. Le *Pilier de bronze* du Leopardi est un des morceaux de sculpture décoratives les plus célèbres de Venise. Indépendamment de la partie ornementale, si puissante, si harmonieuse, et qui fait si bien

corps avec le profil; il faut admirer la beauté du médaillon du Doge Lorédan, portrait historique digne de faire pendant au noble portrait du même Doge exécuté par Giovanni Bellini que nous avons fait reproduire d'après le tableau de la *National Gallery*. La *Porte de la sacristie de Saint-Marc* est intéressante à bien des titres, d'abord à cause du grand nom qui l'a signée, ensuite parce que les quatre petits bustes des angles sont les portraits du Titien, du Sansovino lui-même et de son son compère l'Arétin; consécration de la vive amitié qui unissait ces trois grands noms de la Venise de la Renaissance. Ces diverses gravures ainsi que le bas-relief de Tagliapietra, la *Purification*, font naturellement partie du chapitre consacré à la sculpture. La *Vierge de la Victoire* est la reproduction par Francesco Novelli du célèbre tableau des Gonzagues que possède le Louvre, et le *Plafond de la salle des Ambassadeurs* est dû au Véronèse; c'est une de ces nombreuses glorifications de Venise qu'il a peintes dans le Palais ducal. Au même chapitre de la peinture appartiennent le portrait de Lorédan et le fac-simile d'une eau-forte tirée des *Vite dei Pittori Veneziani* d'Alessandro Longhi; gravure assez rare représentant les traits de Giambatista Tiepolo.

Passavant et après lui le rédacteur du catalogue de la collection Didot attribuent au Titien huit planches dessinées sur bois, gravées par Matteo Pagani, représentant la *Procession du Doge*, planches qui ne mesurent pas moins de quatre mètres de longueur; nous les avons toutes reproduites et la *Gazette* publie la principale, celle qui montre le Prince Sérénissime accompagné du Porteur de l'*umbrellino*, et qui contient la signature de Pagani, — mais nous ne ratifierons pas l'attribution du catalogue qui nous paraît hasardée. La joueuse de flûte est d'un anonyme du XVIe siècle; pour le costume, l'épreuve est d'un grand prix; elle est due encore à la collection Didot, ainsi que la *Reliure* au lion de Saint-Marc qui fait partie de notre chapitre de « la Typographie ».

Le *Tombeau de Pietro Bernardo* dû au Leopardi se rattache à l'une des parties les plus importantes du chapitre des « Tombeaux »; c'est en effet dans les monuments funèbres qu'il faut chercher les documents pour l'histoire de la sculpture à Venise, et les Lombardi et le Leopardi tiennent la première place à *San-Giovanni e Paolo* et aux *Frari*, les deux panthéons de Venise. Le cul-de-lampe qui termine l'exposé de notre plan provient du chapitre « des Puits »; en effet, depuis les vasques célèbres d'Alberghetti et de Niccolò Conti, les fondeurs de canons de la république, jusqu'aux marteaux de porte dus au Sansovino, au Vittoria, et jusqu'aux puits des carrefours, nous avons cru que tout, à Venise, était digne d'étude, et nous avons voulu offrir aux lecteurs le plus d'illustra-



CIMETERRE VÉNITIEN
DU XVIe SIÈCLE.

Cabinet du baron

EXÉCUTÉ POUR LE DOGE
SÉBASTIEN VENIER

Adolphe de Rothschild.

tions possible. La *Gazette* a dû se priver, à cause de sa dimension, de donner la gigantesque planche en quatorze morceaux qui mesure plus de trois mètres carrés, intitulée *la Place Saint-Marc avec le cortége du Doge pour les épousailles de l'Adriatique.* Cette planche énorme est due à Jost Amman (1539-1591); nous avons fait rapprocher les quatorze fragments pour présenter tout l'ensemble en le reproduisant. Le beau cimeterre vénitien qui figure ici fait partie de la célèbre collection d'objets du XVIe siècle du baron Adolphe de Rothschild; si l'arme est connue de tous les amateurs, la reproduction est unique : elle fait partie de notre chapitre du « Doge ». Nous croyons pouvoir attribuer la provenance de cette arme au vainqueur de Lépante, Sébastien Venier.

La critique se prononcera sur mon œuvre, elle en dira les côtés faibles, et ce n'est certes pas moi qui m'en exagérerai la valeur. J'ai cherché à la rendre accessible à tous, quoique la somme dépensée pour l'établir soit vraiment considérable. Elle est divisée en deux parties; la première a paru au commencement de l'année et comprend : *l'Histoire, les Archives, le Commerce, l'Arsenal et la Navigation, l'Architecture, la Sculpture et les Tombeaux;* la seconde partie contient : *la Peinture, le Verre, la Mosaïque, le Mouvement littéraire, la Typographie, les Médailles, la Dentelle, le Costume, le Doge, la Ville et la Vie;* elle est sous presse et sera livrée au public dans le courant de cette année.

CHARLES YRIARTE.

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

Le premier juillet, m'en étant allé le matin voir le Cavalier, je l'ai trouvé ombrant le dessin de la façade de la cour des cuisines. Il faisait un rustique, avec fenêtre, du premier étage à la porte, et à l'embasement de la façade. Il m'en a demandé mon sentiment. Je lui ai dit que c'était une pensée nouvelle, que les anciens n'avaient pas trouvée, et que des modernes il n'y avait eu que l'Ammanati[2] et Jules Romain qui se fussent bien servis du rustique. Je lui ai dit que je prisais plus cela que le corinthien qu'il avait mis dessus, quoique fort riche, parce que d'autres l'eussent pu trouver, mais non pas ce rustique qui, placé où il est, enrichit beaucoup l'ordre de dessus. J'ai dit que cette façade me semblait plus noble que celle qu'il avait faite pour le devant du Louvre, et en riant j'ai ajouté qu'on pourrait trouver à dire qu'il eût plus orné le derrière que le devant. Il m'a répondu que son intention était que cette façade fût plus belle, étant au dedans du Louvre et le côté des jardins ; qu'il fera le dedans de la cour plus riche et qu'il le doit être plus que les dehors de l'un et de l'autre côté.

Nous avons été mon frère[3] et moi aux Tuileries attendre M. Colbert qui y

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181 et 305.
2. Barthelemi Ammanati, architecte et sculpteur, né à Florence en 1511, mort en 1589.
3. M. de Chambray.

devait venir. Arrivé qu'il a été, nous l'avons accompagné par tous les bâtiments. Étant dans la galerie qui est au bout de la grande, il m'a demandé ce qu'avait fait M. le cavalier Bernin. Je lui ait qu'il a travaillé à la façade du derrière du Louvre. Il m'a demandé ensuite s'il l'élevait autant que celle de devant. J'ai dit que oui. Il a dit : « Elle ne sera donc pas bien. » Il s'est enquis ensuite si le Cavalier a vu quelque chose de Mansart. J'ai dit que non; qu'à Paris l'on voulait qu'ils eussent eu de grandes conférences ensemble, mais qu'ils ne s'étaient pas vus; qu'il n'avait vu aucune chose à Paris que le Luxembourg, le Val-de-Grâce et les maisons des Jésuites; qu'il avait trouvé le Noviciat fort beau; que je lui avais aussi d'abord fait voir la fontaine des Innocents qu'il avait considérée fort longuement et trouvée extrêmement belle. M. Colbert m'a dit à cela que c'était une petite chose. Je lui ai reparti qu'elle était petite, mais qu'en ce qu'elle contenait, elle avait du grand et était la plus belle chose de Paris.

Il a été de là chez le Cavalier, qui lui a montré son dessin de la façade de la cour des cuisines. A la première vue, M. Colbert lui a dit qu'elle était de même que celle de devant. Il a reparti qu'il y avait beaucoup de différence, et, pour la connaître, il a fait apporter l'autre. Après, M. Colbert l'a remarqué, et lui a parlé de la hauteur, et a dit qu'il aurait fallu accommoder cette façade, en sorte qu'elle eût de la convenance avec la grande galerie et autres bâtiments qui y sont joints, qui paraîtraient moins par cette hauteur; qu'au devant il n'y avait pas ces inconvénients. Il a reparti qu'au derrière non plus qu'au devant, il n'y en avait aucun; que les galeries étaient comme les bras au regard de la tête; qu'elles ne devaient pas être si hautes; qu'en tout cas le comble de ces bâtiments serait aussi haut que ces façades. Il a pris le crayon et en a fait la démonstration sur le papier. Il a dit qu'il n'avait eu ces égards qu'à l'église de Saint-Pierre de Rome dont le portail paraissait bas, au jugement de tout le monde, il avait trouvé pour remède et conseillé au pape[1] de faire faire deux ailes de colonnades qui faisaient paraître ce portail plus haut, quoiqu'il ne le fût pas; en a montré l'effet avec le crayon, et fait voir que c'était comme deux bras à une tête; a dit qu'il en serait de même des deux galeries, au respect de cette façade, et que l'architecture consistait en proportion tirée du corps de l'homme; que c'est la raison pourquoi les sculpteurs et les peintres réussissent plutôt en architecture que d'autres, d'autant que ceux-là étudient incessamment après la figure de l'homme.

M. Colbert a vu ensuite le modèle du buste du Roi, et lui a dit que Sa Majesté lui a donné pour y travailler à Saint-Germain l'appartement de M. Mazarin. Le Cavalier l'en a remercié et a dit quantité de choses au sujet de ce portrait, entre autres qu'il ne se souciait plus de faire aucun ouvrage, lorsqu'il l'aurait achevé. M. Colbert s'en allant, il l'a ramené jusques au bout de la salle, et son fils et Mathie jusques à son carrosse. L'après-dînée, le Cavalier a travaillé à l'exécution d'un mémoire qu'avait donné M. Colbert pour la distribution du premier étage ou plan noble du Louvre, pour y ménager une grande chapelle ou église qui puisse servir de paroisse au Louvre, afin d'y faire les fonctions épiscopales et curiales, comme les faisaient faire autrefois les rois

1. Alexandre VII.

de France dans leur palais, dont dépendait autrefois la Sainte-Chapelle, comme aussi pour faire des salles de bal, et à banqueter et autres appartements propres à placer des tableaux et des statues. L'abbé Butti le lui a expliqué et a travaillé pour cela avec lui.

Après, M. le nonce est venu, et l'on a été à la promenade, durant laquelle le Cavalier a été d'agréable humeur, et a rapporté quelques endroits de ses comédies, et entre autres de deux valets qui, chassés de chez leurs maîtres, se résolurent d'apprendre métier et consultèrent entre eux lequel ils prendraient. L'un proposa à l'autre d'en chercher un qui tout ensemble fut noble et nécessaire. Ils cherchèrent longtemps et n'en trouvant point de cette qualité, enfin celui qui avait fait la proposition dit qu'il fallait choisir le métier de serrurier, et pour faire voir que le métier était nécessaire, il dit cent choses; mais sur le noble étant empêché et ne sachant qu'alléguer, il dit qu'enfin la noblesse provenait des armes, et comme on sait que la France a pour les siennes les *lis*, l'Angleterre la *rose*, l'Empire l'*aigle*, et plusieurs autres d'autres choses, eux pourraient prendre avec raison les *clefs*[1] qui sont les premières et plus nobles armes de toutes.

Le deuxième jour de juillet, j'ai été sur les six heures du matin chez M. Colbert. M'ayant trouvé dans sa salle, il m'a demandé si je voulais quelque chose. Je lui ai dit que je venais pour savoir s'il voulait rien m'ordonner touchant le Cavalier. Il m'a dit que non. De là j'ai été chez lui, et l'ai trouvé achevant son dessin. Il m'a demandé, le considérant, ce qu'il m'en semblait. Je lui ai dit qu'il me paraissait fort noble et fort magnifique. Nous l'avons considéré longtemps avec celui de la façade de devant.

Le troisième et le quatrième, il a travaillé et fait le dessin de l'autel du Val-de-Grâce que la reine mère lui a demandé. Il y a travaillé avec grande attache. Aussi est-ce un beau et magnifique dessin.

Ce jour-là, mon frère, se promenant au bâtiment des Tuileries, y a trouvé M. Varin[2], qui lui a dit que ce qu'on y faisait était fort vilain. M. Madiot lui en a dit autant.

M. Perrault est venu le soir nous communiquer à mon frère et à moi quelques changements que l'on proposait d'y faire. Nous lui en avons dit notre sentiment, et que ces vases que l'on a mis à l'entablement ne sont ni beaux ni convenablement placés; qu'il serait mieux de faire régner la corniche de l'ordre corinthien le long de la terrasse, que d'y avoir mis une autre corniche, laquelle n'a liaison ni rapport à celle-là; que ce serait aussi une chose bien plus régulière de faire régner le même ordre corinthien entre les fenêtres à la place de ces consoles qui y sont, faisant entre chaque fenêtre deux pilastres; qu'il y a dans tout cet ouvrage plusieurs choses que l'on pourrait régulariser, d'autres qui sont mauvaises et très-mal exécutées; qu'il est bon de faire des marchés pour l'économie, mais que de cela souvent il arrive qu'on n'a que des ouvrages mal faits; ce qu'il faut fuir surtout dans les bâtiments,

1. Les clefs, comme on sait, sont les armes des papes.

2. Jean Varin, célèbre graveur en médailles, sculpteur, contrôleur général et graveur général des monnaies de France, né à Liége en 1604, mort à Paris le 22 août 1672.

où les fautes sont exposées aux yeux d'un chacun et demeurent à la postérité; qu'il y a, outre cela, quelque honte de corriger de jour à autre et qu'il est vrai ce que dit le proverbe italien : *Chi più spende, manco spende*[1].

Le cinquième, nous avons été à Saint-Germain, où le Cavalier a porté le

PORTRAIT DE JEAN VARIN,

Graveur général des monnaies de France.

(Fac-simile réduit de la gravure d'Edelinck.)

dessin du derrière du Louvre et celui de l'autel du Val-de-Grâce. En partant, il m'a dit qu'il y avait quelque chose qu'il me dirait, étant arrivés; et quand nous avons été là, il m'a dit qu'il serait bien aise que je parlasse de ce dessin d'autel et disse ce que j'en connaissais; que je savais que les belles choses

1. « Qui plus dépense, dépense moins. »

(quoiqu'il ne sût pas les faire) avaient besoin d'être aidées. Il avait dit *auparavant*[1] que ce dessin faisait voir qu'un homme était peintre, sculpteur et architecte.

Arrivés à Saint-Germain, nous avons été chez M. Colbert et, entrés dans son cabinet, il a vu les dessins du Cavalier, particulièrement celui de l'autel du Val-de-Grâce. Après les avoir considérés quelque temps, il a dit : « Je voudrais qu'il eût coûté au Roi deux cent mille écus, et qu'il y eût en France un homme capable de faire ces ouvrages » ; ce qui semblait vouloir dire que le Roi devrait donner deux cent mille écus pour retenir le Cavalier. Mais il s'est expliqué et a dit que, s'il y avait un homme qui fît de pareilles choses, il y en aurait encore d'autres qui approcheraient de cette suffisance. Il a ajouté, après, que Sa Majesté ne veut rien épargner pour rendre les arts florissants en France, que pour cet effet elle voulait entretenir à Rome des jeunes gens pour étudier à la sculpture et à la peinture ; qu'il envoyait un nommé Errard[2] pour les conduire et prendre une maison où ils seraient entretenus aux dépens du Roi. Le Cavalier a dit que cela était bien, mais qu'il fallait tenir une autre méthode que par le passé ; que c'était la coutume d'aller à Rome à quinze ans, de ne faire que dessiner neuf ou dix années ; que cela était cause qu'un homme avait vingt-cinq ans quand il commençait à opérer ; qu'il en fallait user autrement : dessiner un jour et travailler l'autre, soit de sculpture, soit de peinture, et qu'ainsi l'on en devenait bien plus habile. M. Colbert a approuvé son sentiment, et a demandé s'il ne voulait pas bien que les jeunes sculpteurs que le Roi entretiendrait allassent chez lui pour s'instruire sous sa conduite. Il a dit qu'oui, et qu'il faudra qu'ils travaillent aux statues du Louvre dont il fera les modèles et aura soin de les faire exécuter ; qu'à Rome il y a même deux ou trois sculpteurs français fort habiles. M. Colbert lui en a demandé les noms, mais il n'a pu les lui dire[3]. Durant cet entretien, il lui a témoigné ouvertement que le Roi souhaiterait bien qu'il demeurât en France pour l'exécution de tous ses ouvrages ; à quoi il n'a rien répondu.

Nous en revenant de Saint-Germain et discourant de la peinture, il a loué extrêmement Annibal Carrache, et a dit qu'il avait ramassé en lui la grâce et le dessin de Raphaël, la science et l'anatomie de Michel-Ange, la noblesse et la façon de peindre du Corrège, le coloris du Titien, l'invention de Jules Romain et d'André Mantègne ; et de la manière des dix ou douze plus grands peintres, qu'il en avait formé la sienne, comme si, passant par une cuisine, où elles fussent chacune dans un pot à part, il en avait mis dans le sien, qu'il aurait sous le bras, une cuiller de chacune. Je lui ai contesté qu'il eût la noblesse et la grâce naturelle, mais celle que donne l'étude et le savoir.

Reparlant ensuite du dessin de l'autel du Val-de-Grâce, il nous a dit

1. Le mot est souligné dans le manuscrit.

2. Charles Errard, peintre et architecte, né à Nantes en 1606, mort à Rome le 25 mai 1689. Il avait déjà séjourné longtemps en Italie lorsqu'il fut nommé en 1666 directeur de l'École française à Rome, où il resta jusqu'en 1673. Il y retourna avec le même titre en 1675 et y demeura jusqu'en 1683. Il en est souvent parlé dans les lettres de Poussin.

3. Il y eut un certain nombre de sculpteurs français à Rome au XVIIe siècle, et entre autres un nommé Claude qui exécuta, sous la direction de Bernin, une des quatre figures gigantesques de la fontaine de la place Navone. Voy. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*, 1856, in-8, p. 345.

qu'ayant fait compliment[1] à celui qui en est l'architecte[2] de ce qu'il était obligé de mettre la main à son ouvrage, mais qu'il ne pouvait refuser d'obéir à la reine mère qui l'avait voulu, il lui avait répondu qu'il y avait un remède aisé qui était de dire que le modèle de l'autel qu'il avait vu était très-beau; qu'il repartit à cela que, s'il était très-beau, le sien servirait à le faire paraître davantage.

Le sixième, il a commencé à faire ébaucher son marbre. Le soir, M. le nonce est venu et l'abbé Butti aussi; l'on est allé à la place du collége des Quatre-Nations pour voir la façade du Louvre du côté de la rivière, laquelle le Cavalier a dit avoir ordre d'accommoder pour avoir rapport à la façade de devant. De là l'on est allé à la promenade, durant laquelle il a répété un endroit d'une de ses comédies, où il y avait introduit un jeune gentilhomme qui dessinait bien, lequel ayant vu que Gratian avait une fille qui était belle, il en était devenu amoureux; que s'entretenant avec son valet pour trouver les moyens de la voir et se satisfaire, sans faire naître du soupçon dans l'esprit du père, ils résolurent qu'il fallait qu'il tâchât d'entrer chez lui pour apprendre à dessiner, et pour cela qu'il fallait parler à Zani, valet du Gratian, et tâcher de le corrompre à force d'argent. Ce conseil ne plut pas à l'amoureux qui dit que Zani était un vaurien, un scélérat, qu'il l'avait su de tout le monde, et que les murailles et le pavé même le savaient; qu'il n'y avait point de confiance à prendre en lui. Le valet réplique que cela pouvait être faux; qu'une marque que sa méchanceté n'était pas extrême et à craindre était que tout le monde le savait. Il a appuyé sur cette considération comme méritant d'être notée. Ce gentilhomme ayant donc parlé à Zani, il fit d'abord de grandes difficultés fondées sur la jalousie de Gratian, mais enfin ayant été gagné par argent, il dit qu'il avait trouvé un moyen qui était qu'il contrefît le sourd et le muet; que la langue et les oreilles ne servent point à la peinture; qu'on ferait entendre que les parents de ce gentilhomme, qui étaient de qualité, voulaient lui donner cette application. L'on parla donc à Gratian; ces défauts d'être muet et sourd empêchèrent qu'il n'eût du soupçon. Il entra comme disciple dans la maison et dessinait avec les filles; et un jour que Gratian était sorti à l'heure ordinaire, Zani faisait des leçons à ce gentilhomme, et lui disait, accompagnant son discours de beaucoup de gestes, que, s'il arrivait jamais qu'il fît connaître qu'il entendait et parlait, ils seraient tous mis dehors; pendant lequel entretien, Gratian, qui avait feint de sortir, regardant du bout d'une galerie, et voyant ces gestes que faisait Zani, voulut savoir ce que c'était, et vint le lui demander. Il dit qu'il disait des injures à ce garçon pour sonder s'il était muet, le piquant sur sa naissance, et disant qu'il avait l'esprit grossier et rustique pour un gentilhomme, mais qu'il avait connu qu'il était effectivement sourd, n'ayant point été touché de ces injures. Alors Gratian dit que ce n'était pas une bonne épreuve, et lui-même vint le flatter et le louer avec excès, disant que c'étaient les louanges qui piquaient et émouvaient plus que les injures; mais le galant fit le sourd comme il fallait.

Il parla après de quelques dessins que Mignard lui avait montrés chez lui,

1. Au-dessus du mot *compliment*, on lit: *excuse*. — 2. Le Duc.

et dit qu'il avait un plaisir extrême de voir ces premières productions d'esprit des grands hommes; que c'était là qu'on voyait la splendeur d'une idée nette, claire et noble; que Raphaël avait eu l'esprit si beau, que sa première imagination était arrêtée comme les ouvrages les plus beaux du monde, et dit même que ces dessins des grands maîtres étaient, en quelque sorte, plus satisfai-

PORTRAIT DE PIERRE MIGNARD.

(D'après une gravure d'Edelinck.)

sants que les ouvrages qu'ils auraient depuis exécutés dessus[1] avec étude. Nous lui dîmes que, quand il voudrait, nous lui en ferions voir une très-grande quantité de bons des plus grands maîtres que Jaback avait ramassés

1. C'est-à-dire d'après ces dessins.

2. Evrard Jabach, riche banquier de Paris et célèbre collectionneur de tableaux et de dessins, né à Cologne, mort le 6 mars 1695. La plus grande partie de ses collections,

de tous côtés. Je lui dis qu'à Paris il y avait aussi grand nombre de beaux tableaux; qu'on les avait achetés depuis vingt années au poids de l'or; qu'entre autres, il y en avait grand nombre d'Annibal Carrache. Il dit qu'une petite *Nativité*[1] de ce peintre-là fut donnée du temps d'Innocent X au cardinal Panfile[2], qui était si excellente, qu'un homme qui la possédait devait plutôt donner sa vie que ce tableau, c'est-à-dire ne s'en défaire pour quelque considération que ce pût être.

Le huitième, M. Colbert est venu à Paris. Nous étions allés, mon frère et moi, l'attendre au bâtiment des Tuileries. Étant monté en haut, il m'a demandé si M. le cavalier Bernin n'avait pas été bien fâché de la façon dont la reine mère avait reçu son dessin de l'autel du Val-de-Grâce. Je lui ai répondu qu'il ne m'en avait rien fait paraître; qu'il avait fait le dessin ne sachant pas qu'on dût faire une grille à l'aile gauche de l'église pareille à celle qui est à la droite, et que c'était pour couvrir le défaut de symétrie de voir un grand bras et un petit, qu'il plaçait l'autel en ce lieu-là, et afin que la reine le pût voir de son oratoire, ce qu'elle ne peut faire, s'il n'est là. M. Colbert a dit là-dessus que c'était qu'il ne voulait s'informer de rien. Je lui ai reparti qu'à la vérité, il avait été seul voir la place de l'autel; que M. Tubeuf m'avait prié de l'avertir quand il irait au Val-de-Grâce, ce que je n'avais pu faire, parce qu'il y fut deux jours plutôt qu'il m'avait dit, par l'occasion d'aller voir son bloc de marbre.

Il m'a prié ensuite d'aller voir s'il faisait sa méridienne, pour ce qu'en ce cas, il reviendrait le soir pour le voir. Y avant été, je sus qu'il achevait de dîner. M. Colbert étant entré, les seigneurs Paule et Mathie le sont venus recevoir avec l'abbé Butti, et l'ont mené dans la galerie où il s'est amusé à regarder le modèle du buste du Roi. Incontinent après, le Cavalier est venu, qui lui a montré l'élévation de la moitié du dedans du Louvre que M. Colbert a beaucoup louée. Le Cavalier lui a dit qu'il était bien satisfait de l'ouvrage, qu'il espérait que l'exécution en réussirait belle, qu'il n'y aurait rien de pareil dans l'Europe. M. Colbert lui a répondu là-dessus qu'il avait impatience d'en voir faire les fondations. Le Cavalier a dit que ce dessin serait achevé pour dimanche, et la façade du côté de la rivière que le Roi lui a déjà demandée deux fois; qu'il faisait état de porter le tout dimanche à Sa Majesté; qu'il voulait aussi prendre quelques mesures avant que de faire travailler aux fondations, parce qu'il n'y a rien, a-t-il dit, plus facile que de faire des fautes; qu'il a été si heureux jusques à présent qu'il n'y a eu dans ses ouvrages faute aucune que de savoir, mais non pas d'avoir mal pris ses mesures; qu'il a accoutumé de les faire prendre par Mathie, puis par son frère à lui[3], et que, quand ils s'accorderaient même, il les prend encore lui-même.

101 tableaux et 5,542 dessins, fut acquise par le Roi en 1671 pour 200,000 livres. On lira plus loin le récit de la visite que lui fit Bernin.

1. Le musée du Louvre en possède deux qui faisaient partie de la collection de Louis XIV.

2. Camillo Panfilio (en français Pamphile), neveu d'Innocent X. Diacre-cardinal (1644), il se démit de la pourpre (1647) pour épouser Olympia Aldobrandini, princesse de Rossano, et mourut en 1666.

3. Luigi Bernino. Il est appelé par Baldinucci (p. 79) : « *Buono scultore, migliore architetto, ed eccellente mattematico* ».

Il s'est encore étendu sur le bonheur qu'il a d'avoir rencontré dans son dessin, et qu'il soit de sorte qu'il peut être exécuté sans que le Roi soit obligé de déloger du Louvre. M. Colbert a dit que, n'était qu'il faudra acheter force maisons, l'on travaillerait partout à la fois. Le Cavalier a dit que les ouvrages qui s'élèvent partout en même temps en étaient beaucoup meilleurs; dont chacun est demeuré d'accord. M. Colbert a ajouté que le Roi ayant le palais des Tuileries y pourra demeurer sept ou huit ans. Après cela il s'en est allé, et le Cavalier l'a reconduit, à son ordinaire, jusques à la porte de la salle.

Le soir, étant à la promenade avec lui, il m'a dit qu'ayant cherché qui l'a enrhumé, c'est d'avoir travaillé dans la salle où sont les marbres, où les vitres sont toutes rompues. Je lui ai dit que j'y donnerais ordre. Il m'a prié de lui faire rapporter les premières armes que je lui avais fait apporter, qui sont celles du dessin de Jules Romain; ce que j'ai fait.

Le neuvième, étant allé le matin chez M. Colbert, j'ai su chez lui qu'il était allé aux Gobelins où je le suis allé trouver, et ai vu avec lui tous les ouvrages qui s'y font. De là il est revenu au Louvre et a monté dans l'appartement du Roi, et a fait demeurer tous ceux qui l'accompagnaient dans la grande antichambre. Il a demeuré là environ une heure. Sortant de là, il a monté dans son carrosse à six chevaux, et s'en est allé à Saint-Germain. L'après-dînée, j'ai fait rapporter au Cavalier cette paire d'armes du dessin de Jules Romain qu'il m'avait redemandée. Le soir, il m'a demandé un carrosse pour six heures du matin, que le seigneur[1] Mathie irait dessiner la façade du côté de la rivière.

Le dixième, j'ai trouvé le Cavalier qui ombrait le dessin du dedans du Louvre; je l'y ai vu travailler une heure durant. Il m'a dit par diverses fois qu'il fallait bien de la discrétion à cet ouvrage dans l'épargne des lumières et des ombres; qu'il espérait que le Roi trouverait cela à son gré. « Sans doute, lui ai-je répondu, car Sa Majesté [se] connaît plus en ces sortes de choses qu'on n'aurait pu s'imaginer, et qu'il l'avait bien fait connaître lorsqu'il lui présenta son premier dessin. » Il m'a dit qu'à la vérité, l'ayant beaucoup considéré et témoigné qu'il le trouvait beau, il avait dit que tous les autres qu'il avait vus jusques alors ne servaient qu'à lui faire connaître la grandeur et la beauté du sien, et qu'il se savait bon gré d'avoir prié Sa Sainteté de lui permettre de venir.

Le onzième, j'ai écrit à M. Colbert que le Cavalier achevait le dessin du dedans de la cour du Louvre et qu'il faisait état de le porter au Roi le lendemain, à Versailles ou à Saint-Germain; que je le priais de me mander où serait Sa Majesté; que je prenais la liberté de lui dire par avance que c'était un ouvrage simple et sans aucun ornement que celui de l'ordre, mais qu'avec cela il était aussi riche, pompeux et magnifique que l'on eût encore vu; qu'à mon avis, pour en exprimer la beauté, il faudrait inventer de nouveaux mots. Il m'a mandé par l'homme que je lui avais envoyé exprès que j'amenasse le Cavalier à Saint-Germain le lendemain.

1. Chantelou écrit tantôt *signeur*, tantôt *seigneur*.

Le douzième, allant à Saint-Germain et discourant de l'architecture avec l'abbé Butti, il nous a dit qu'il avait vu parmi les papiers du Villamen[1] une lettre de Michel-Ange écrite à Laurent de Médicis, en réponse d'une de lui, par laquelle il lui avait demandé conseil, duquel de deux architectes il se servirait pour la librairie[2] qu'il voulait faire faire à Florence : ou le Vasari ou l'Ammanati; le premier, peintre, et l'autre sculpteur; et que Michel-Ange mandait par cette lettre qu'ils étaient tous deux de ses amis, mais qu'en égal savoir, en matière d'architecture, il fallait préférer le sculpteur au peintre; qu'il lui conseillait de se servir de l'Ammanati pour ce que l'architecture était un relief, que le sculpteur en faisait profession; que le peintre dans la sienne n'en avait que l'apparence.

Arrivés à Saint-Germain, nous avons été chez M. Colbert, et l'avons trouvé enfermé avec le maréchal de Villeroy[3]. Après qu'il a été sorti, il a donné audience au maréchal de Chulenberg[4] et à quelques autres. Après il nous a fait entrer et a vu le dessin, et l'ayant considéré l'a fort loué. Le Cavalier lui a dit qu'il n'en était pas l'auteur, que c'était Dieu de qui lui était venue cette pensée[5].

M. Colbert m'a dit de le mener chez le Roi, qu'il allait achever quelque chose de pressé; que ce jour-là il y aurait deux conseils; qu'il viendrait tout aussitôt, et de fait, incontinent après il est venu et a fait entrer le Cavalier, lequel a montré son dessin au Roi, à qui il a encore plus plu que les autres. Le Cavalier a dit à Sa Majesté que le palais du Vatican à Rome surpasse en beauté de beaucoup le Louvre, mais que quand ce dessin sera exécuté, le Louvre surpassera d'autant le Vatican, et qu'il était si satisfait de son dessin que si Dieu lui donnait assez de vie, il reviendrait exprès pour en voir l'exécution.

Il dessina encore d'après le Roi durant le Conseil, et à la sortie a été à la chapelle rendre grâces à Dieu comme les autres fois. Après je l'ai mené chez M. de Bellefonds, lequel a fait voir ses dessins à tous ceux qui étaient là pour dîner au Chambellan, et a dit au Cavalier que le Roi lui avait donné ordre de les faire voir à la Reine, durant qu'il reposerait; et de fait, après dîner, il[6] les est venu prendre, et les est allé montrer à Mlle de la Vallière. Quand il a été de retour, il a dit au Cavalier qu'elle les avait trouvés admirables. Il a dit qu'il faut s'entendre à ces sortes de choses pour en bien juger. Il a reparti qu'elle avait beaucoup d'esprit; que c'en était une bonne marque d'être dans la place où elle était. J'ai dit : « De s'y être conservée quatre années durant. » M. de Bellefonds a encore fait voir ces mêmes dessins à M. le commandeur de Jars[7] et à quelques autres, durant que le Cavalier a fait sa méridienne et qu'il

1. Francesco Villamene, dessinateur, peintre et graveur, né à Assise vers 1566, mort à Rome en 1626. Mariette possédait 360 pièces de cet artiste.

2. La bibliothèque Laurentienne, à Florence, commencée par Michel-Ange, achevée par Vasari.

3. Nicolas de Neufville, marquis puis duc de Villeroy, maréchal de France (1646), né en 1598, mort en 1685.

4. Jean de Schulemberg, maréchal de France (1658), mort en 1671.

5. En marge est écrit, d'une écriture que l'on retrouve à la fin du volume : *No sempre ride la moglie del ladro.*

6. *Il,* M. de Bellefonds.

7. François de Rochechouart, chevalier de Jars, commandeur de l'ordre de Malte, mort

a été dire son office à la chapelle. Retourné qu'il a été, nous avons été chez M. Colbert où on nous a dit qu'il était allé au Conseil. Il avait aussi voulu voir M. de Lionne, mais à midi il dormait, et après dîner que nous y sommes retournés ensemble, il était allé au Conseil. Sur les cinq heures, nous sommes partis pour revenir à Paris, et à notre arrivée nous avons trouvé M. le nonce à qui le Cavalier a parlé.

Le treizième, au matin, j'ai trouvé le Cavalier travaillant à son modèle. L'après-dînée, un valet de chambre de M. Colbert m'a apporté une lettre par laquelle il m'écrivait qu'estimant que M. le Cavalier serait bien aise de voir la revue des troupes de la maison du Roi que Sa Majesté devait mettre en bataille dans la plaine de Coulombe [1]; il m'envoyait au galop afin d'en faire la proposition au Cavalier, et qu'en cas qu'il l'eût agréable, il fallait sur-le-champ le faire monter en carrosse; ce que j'ai exécuté, et nous avons été dans la plaine de Coulombe où nous avons trouvé les troupes en bataille, et le Cavalier en a vu la revue. Au retour, vers Chaillot, nous avons rencontré M. le nonce qui lui a demandé ce qu'il lui semblait de la revue. Il lui a dit qu'il n'avait jamais rien vu de tel. Il lui demanda combien il pensait qu'il y eût de troupes, il a dit 8,000 hommes.

Le quatorzième, le Cavalier a travaillé à son buste. L'abbé Butti a été avec lui une partie de la journée. L'on a parlé de différentes choses au sujet de l'expression qui est l'âme de la peinture. Le Cavalier a dit qu'il s'est servi, pour tâcher d'y réussir, d'un moyen qu'il a trouvé de lui-même, qui est que, quand il veut donner l'expression à une figure qu'il voulait représenter, il se met dans l'acte [2] même qu'il se propose de donner à cette figure, et se fait dessiner dans cet acte par un qui dessine bien.

Le quinzième, j'ai trouvé au matin M. Colbert avec le Cavalier dans la salle où il travaille à son buste, et qu'il regardait le dessin de la façade du côté de la rivière, auquel travaille le seigneur Mathie qu'il avait envoyé quérir. Il a demandé au Cavalier un beau garde-meuble et de songer de bonne heure où le placer. Il lui a répondu qu'il pourrait être fort bien sur le portail de l'entrée.

Ensuite M. Colbert lui a demandé le moyen de disposer quelque cour où l'on pût faire des ballets à cheval et même pour des machines et moyens de les y faire entrer. Il a répondu, pour ce dernier, qu'on ne pouvait pas faire des portes assez grandes pour cela, mais que dans ces occasions on a de coutume de faire des machines de plusieurs pièces, et qui se puissent rejoindre aisément; qu'il faudrait disposer pour recevoir et construire ces diverses pièces. M. Colbert lui a parlé ensuite de la place du devant du Louvre. Sur cela, le Cavalier a pris du charbon et l'a dessiné sur le pavé, et, ayant pris son

le 10 avril 1670. Condamné à mort en 1633, il était déjà sur l'échafaud quand on lui apporta sa grâce.

1. « Le 13 juillet, le Roi fit en la plaine de Colombes la revue de ses gardes du corps, mousquetaires, gendarmes et chevau-légers qui se trouvèrent en bel ordre. » (*Gazette de France*, 1666, p. 700.)

2. *Acte,* attitude.

compas et marqué une distance contenant une fois et demie la hauteur de la façade, il a dit que cela suffisait pour voir parfaitement cette façade, et que la place aurait beaucoup de toises davantage, outre que l'église de Saint-Germain ne se trouvant qu'à un côté, cela donnait moyen de faire une grande rue de dix ou douze toises vis-à-vis de la principale entrée du Louvre, dans laquelle on prendrait telle distance qu'on voudrait pour voir la façade; puis après pour les deux côtés de la place, il a marqué deux portions de cercle. M. Colbert a dit que l'on y ferait des corps de garde et autres logements nécessaires auprès du Louvre. Le Cavalier a dit que ce pourrait être comme à la place Saint-Pierre dont il a esquissé le portail, et a dit que, comme du temps de Paul V il n'a pas été exécuté suivant le dessin de Michel-Ange, le portail a toujours été trouvé trop bas, eu égard à sa largeur; ce qui a été cause qu'on a proposé diverses fois de l'abattre, et qu'Urbain VIII en avait eu la pensée et Innocent X après lui; mais que, comme les papes ordinairement n'arrivent au pontificat que vieux, cela a empêché qu'ils n'aient osé entreprendre ce grand ouvrage qu'il fallait commencer par abattre; que le pape d'à présent lui en ayant demandé son avis, il avait étudié et trouvé qu'en faisant des loges plus basses de côté et d'autre de ce portail, cela le ferait paraître plus haut et en corrigerait le défaut. Il a donné la démonstration sur le pavé avec du charbon, comme cela s'est exécuté.

M. Colbert s'est mis après à considérer le buste du Roi et a admiré combien il avait déjà de majesté et de ressemblance. Je lui ai dit qu'il n'y avait encore travaillé qu'un jour; que véritablement c'était avec trop d'attache et que mardi au soir il était si las que j'avais peur qu'il ne s'en trouvât malade. M. Colbert lui dit qu'il devait se ménager. A cela il a reparti que c'était la plus difficile chose du monde, pour ce qu'en cela il était question de se surmonter soi-même et sa propre nature.

Il dit ensuite à M. Colbert, par ironie, que je lui disais incessamment qu'il ne travaillait pas assez; dont M. Colbert s'est mis à rire, et ayant dit adieu s'en est allé au bâtiment des Tuileries, par la galerie de M. Le Brun, où il a découvert, comme il avait fait une autre fois, une figure du *Sommeil versant des pavots,* qui est la seule d'achevée. Il m'en a demandé mon sentiment; je lui ai dit qu'elle était fort belle. Ensuite il m'a dit, en marchant, qu'il fallait confesser que le Cavalier était un habile homme. Je lui ai répondu que, sans parler de ce qu'il faisait, il disait toujours de belles choses et n'y mettait point de bourre. Il a reparti : « Il est vrai, s'il épargnait un peu les autres. » Je lui ai dit que je ne lui entendais parler de personne. Il m'a demandé après s'il avait vu cette galerie. Je lui ai dit qu'il l'avait vue avec lui-même, M. Colbert. Quelqu'un a dit qu'il y était venu une fois seul avec un laquais.

M. Colbert étant passé dans la grande galerie et y ayant trouvé de jeunes garçons qui dessinaient d'après M. Poussin, il a regardé leurs dessins et m'a demandé si je savais qu'il allait faire une Académie à Rome. Je lui ai répondu qu'il m'avait déjà dit qu'il y envoyait M. Errard, lequel aurait soin de conduire de jeunes peintres. Il a ajouté que, pour la sculpture, M. le Cavalier avait dit qu'il recevrait chez lui ceux qui y voudraient aller étudier.

M. Colbert, arrivé dans le nouveau bâtiment, l'on lui a montré deux ébauches d'ornements pour les frontons de la grande galerie. M'étant approché

et les ayant considérés, j'ai dit qu'il aurait fallu, au lieu que cet ornement n'est que pour le milieu d'entre les deux ressautements qui sont aux deux coins du tympan, qu'il remplît tout le tympan, ou du moins qu'on fît courir quelques banderoles ou feuillages de chêne ou de laurier pour remplir ce vide. Un des Gaspart, qui a fait ce dessin et a entrepris l'ouvrage, a dit que cela ne se pouvait pas. Je lui ai reparti que, s'il était fait autrement, cela ferait un mauvais effet. Lorsqu'on fut en bas, l'on en a reparlé encore, et j'ai répété mon avis. L'entrepreneur a dit que cela était comme une espèce de bas-relief et qu'il l'avait fait dans l'intention de M. Le Vau. J'ai reparti qu'il ne fallait point orner le tympan (que les antiques les avaient ornés rarement), ou bien l'orner tout à fait; que d'ailleurs le Roi n'aurait pas trop d'honneur en mettant sa devise à l'ouvrage de la grande galerie, et l'attribuer à son règne[1]. M. Le Vau, qui était là, a dit qu'il fallait que les frontons fussent ornés partout. Il a montré à M. Colbert, après cela, un dessin pour le dôme de cette façade, que je ne me suis point avancé pour regarder. Au retour l'on m'a dit qu'on allait changer la face qui est vis-à-vis de la terrasse, pour y faire régner la corniche de l'ordre corinthien qui joint cette terrasse. Je me suis fait expliquer cela et l'on m'a dit que l'architecture de cette corniche ne régnerait qu'entre les fenêtres, ce qui m'a semblé un grand défaut.

Le seizième, j'ai écrit à M. Colbert, et lui ai mandé au sujet de cet architrave, qui serait interrompu, qu'il me semblait qu'il valait mieux laisser la chose comme elle est que de la corriger pour ne la pas faire bien; que mon frère était aussi de ce sentiment, et disait que le mot d'architrave porte sa conséquence et son importance avec lui, et ne devait être interrompu pour aucune considération que ce puisse être, étant mieux d'assujettir toutes les autres choses à cette nécessité.

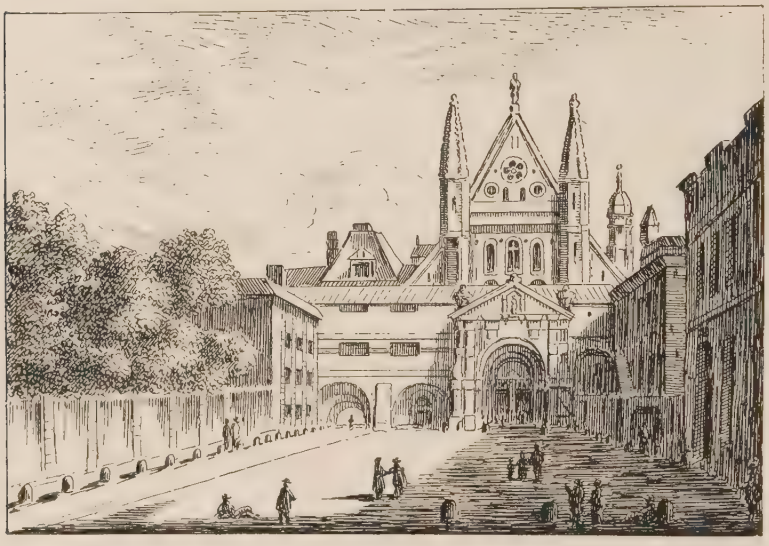
Étant, après, allé voir le cavalier Bernin, je l'ai trouvé travaillant à son buste. Il a, sur le midi, envoyé à Mme de Chantelou[2] un régal de melons et d'abricots. Le soir, il a été aux Carmélites[3] où était l'exposition du Saint-Sacrement. Nous l'avons trouvé resserré, et le tabernacle couvert. Ce tabernacle est d'argent et de grande dépense. Il y a deux chérubins qui couvraient les deux tiers du tableau, lequel est du Guide. Quand le Cavalier a vu cela, il a dit que ces dames faisaient une grande faute, parce qu'elles faisaient juger que les Français étaient très-ignorants, de couvrir une des plus belles choses qu'on pût voir, et qui seule valait la moitié de Paris, par une chose qui était laide; que ces deux s'entre-nuisaient l'une à l'autre; qu'il fallait ôter le tableau d'où

1. C'est-à-dire : si l'on attribuait cet ouvrage à son règne, en y mettant sa devise.

2. Françoise Mariette, née le 9 décembre 1610, mariée en premières noces à René Le Roy, en secondes à Jacques-Nicolas Chevalier, sieur de Montmort, et enfin en troisièmes (1656) à M. de Chantelou. Elle mourut en 1690.

3. Ce couvent des Carmélites, le plus ancien des soixante-dix que l'ordre possédait en France à la fin du XVIIIe siècle, était situé dans la rue du Faubourg-Saint-Jacques. Le grand autel, grâce à la libéralité de Marie de Médicis, était orné avec une extrême magnificence. Les deux chérubins dont parle Chantelou étaient en bronze et avaient été fondus par Perlan. Le tabernacle représentait l'arche d'alliance. Une ou deux fois par an on exposait sur l'autel un grand soleil d'or enrichi de pierreries. (Voyez le *Dictionnaire de Paris*, de Hurtaut, t. II, p. 45 et suivantes.)

il était, ou le tabernacle qui, même comme il était, était affaissé ; qu'il eût fallu le relever jusques à la corniche des piédestaux, afin qu'il fût avec dignité et remplît l'espace, et ôter le tableau que les religieuses peuvent mettre dans leur couvent comme un joyau. Je l'ai dit à leur chapelain, qu'il valait mieux le mettre à la gauche de l'autel vis-à-vis de la grille où il serait bien vu des religieuses et de tout le monde; que ce n'était pas une pièce à être cachée dans un lieu où n'entre personne, et où il n'y aurait à le voir que des yeux qui n'en connaîtraient point la beauté et le prix. Le Cavalier a dit encore qu'il valait mieux que Paris, que c'était un ouvrage du talent du Guide, et de son



ÉGLISE DES CARMÉLITES SAINT-JACQUES, D'APRÈS SILVESTRE.

bon temps. Il n'a point parlé des autres tableaux du Brun et de Stella, a demandé seulement de qui était le *Dieu ressuscité*, de La Hire[1].

Le dix-septième, il a travaillé à son buste.

Le dix-huitième, il y a aussi travaillé, et le soir il a été voir Mme la maréchale d'Aumont[2] qui était venue le voir le jour précédent, et l'avait prié de

1. Le tableau du Guide pour lequel Bernin professait une si excessive admiration est l'*Annonciation*, qui est aujourd'hui au musée du Louvre.

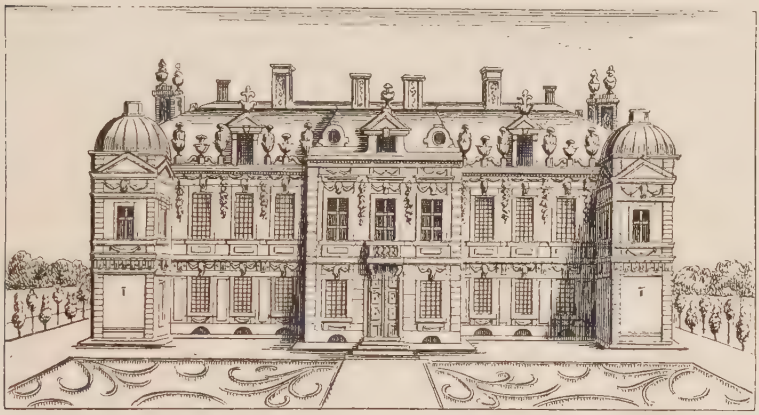
Le tableau de Le Brun, représentant *Jésus-Christ dans le désert servi par les anges*, est actuellement au musée du Louvre, ainsi que celui de La Hire : l'*Apparition de Jésus aux trois Maries*.

Quant au tableau de Stella *(Jésus et la Samaritaine)*, nous ne savons ce qu'il est devenu.

2. Catherine Scaron de Vaures, femme d'Antoine, duc d'Aumont, maréchal de France, morte le 20 novembre 1691.

La vue que nous reproduisons de l'hôtel d'Aumont, situé dans le quartier Saint-Paul (rue de Joui), a été gravée par Israël Silvestre. (Voy. le Catalogue de Faucheux, p. 123, n° 9.)

lui vouloir donner son avis sur un escalier qu'elle voulait faire faire. Elle m'avait prié de l'avertir quand il irait chez elle, ce que j'ai fait au matin. M. le maréchal, qui arrivait de Saint-Germain, s'y est aussi trouvé. Ils sont venus recevoir le Cavalier à l'entrée de l'escalier et l'ont mené promener dans leur jardin qui est assez beau. Il a considéré la beauté des fleurs et des œillets particulièrement, dont il y en avait des plus beaux. Au sujet des ornements de sa maison, M. le maréchal a dit que c'était sa femme qui les désirait, que pour lui il n'était pas accoutumé à ces délicatesses. Le Cavalier lui a dit qu'à la guerre l'on se contente d'une tente, mais que César, Pompée, Lucullus et les autres grands capitaines, quand ils en étaient revenus, prenaient plaisir d'embellir leurs maisons et leurs jardins. Ils l'ont après mené voir les appartements. Il y a une chambre où il y a des stucs et un plafond de la *Déification d'Énée*[1], qu'ils lui ont dit être du Brun. Ayant considéré ce plafond, il a dit :



HOTEL DU DUC D'AUMONT, D'APRÈS SILVESTRE.

Il tutto è bello ; questi ornamenti sono belli e la camera è proportionata[2]. Il a été après au lieu où l'on veut faire l'escalier, et l'on lui en a montré le dessin. Après l'avoir regardé et la place, il a dit qu'il y penserait chez lui, et ferait ce qu'il désirerait pour lui-même. Il y avait une grande collation préparée, mais il n'a point voulu manger.

Le dix-neuvième, le Cavalier a été à Saint-Germain. Par les chemins, discourant avec l'abbé Butti et moi, il nous a dit la peine où il était touchant les matières[3] du bâtiment du Louvre, qu'on lui en parlait diversement; que c'était une discussion qu'il ne pouvait pas faire; qu'il avait entretenu à Rome et à Paris des stucateurs qui lui disaient que l'on pouvait faire ces voûtes et les ornements avec du mortier, comme l'on les fait à Rome, et non pas de

1. L'*Apothéose de Romulus,* suivant Hurtaut.
2. « Le tout est beau ; les ornements sont beaux et la chambre est dans de bonnes proportions. »
3. *Matières,* matériaux.

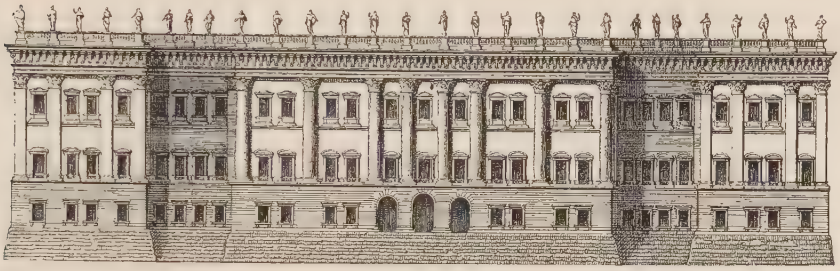
plâtre, mais que pas un d'ici n'en voulait entendre parler, peur de prendre la peine de faire de nouvelles épreuves ou de sortir de la pratique et de l'usage. Il nous a dit qu'on en a parlé à quelques-uns qui disent que cela coûterait trop de cette sorte; qu'en leur répondant que c'était pour personnes qui ne regardaient pas à la dépense, ils disaient après que cela serait trop long; leur répondant encore qu'on n'avait pas hâte, ils disaient enfin que cela ne se pouvait pas; que cette considération lui faisait souhaiter que ceux qu'il avait mandés à Rome vinssent bientôt, étant question de faire de certaines expériences qu'il ne pouvait pas faire lui-même, étant de choses si basses que cela était hors de sa profession, et que s'il voulait s'y appliquer, ce serait comme si le Roi donnait audience à une misérable veuve sur une affaire de quatre baïoques[1], et perdrait à cela le temps qu'il doit donner aux affaires importantes de son conseil d'État et autres.

Il a répété ces choses en substance à M. Colbert quand nous avons été arrivés; et, après lui avoir montré le dessin de la façade du côté de la rivière, M. Colbert a dit au sujet des ouvriers mandés à Rome, qu'il avait écrit qu'on les eût à quelque prix que ce fût. Le Cavalier a répété qu'il en avait besoin pour les expériences dont il avait parlé, et a ajouté que si l'on pouvait faire de la brique plus légère, et qu'il se trouvât de la terre propre à cet effet, cela servirait à faire les voûtes des seconds étages avec épargne et plus de beauté. L'on parla de la pouzzolane, et si c'était ce que l'on appelle *terrasse de Hollande*. Je dis que je l'avais ouï-dire et que les Hollandais qui trafiquaient dans le Levant, au retour lestaient leurs vaisseaux de pouzzolane qu'ils vendaient après sous le nom de *terrasse de Hollande*. L'on discourut si avec de la brique ou pierre de meulière, qui est comme spongieuse, l'on pourrait ici faire des voûtes; si notre chaux était assez bonne pour cela. L'on dit au sujet de la brique qu'elle pourrait être faite de la terre dont se font les pots, lesquels sont légers; qu'il fallait examiner ces sortes de terres, et pour en faire les expériences avoir quelques gens intelligents. Le Cavalier dit qu'il ne pouvait se fier qu'à ceux qu'il avait mandés; qu'à l'égard des salons, il serait besoin d'avoir du sapin. Je dis qu'il y en avait en Auvergne. M. Colbert répondit qu'il y en avait peu. Le Cavalier parla de la Toscane où il y en a quantité. Il ajouta qu'à l'égard de la longueur des poutres, elles pouvaient être faites de trois pièces, qu'elles seraient plus fortes. L'on est demeuré d'accord que le sapin est beaucoup meilleur que le chêne qui écrase les murs par sa pesanteur.

M. Colbert m'a dit, cet entretien fini, de mener le Cavalier chez le Roi et qu'il s'y en irait aussitôt, et de fait, il est venu incontinent après, et étant entré dans le cabinet de S. M., sur ce que le Cavalier aurait demandé une demi-heure du temps du Roi pour dessiner son portrait autrement que les autres fois, que S. M. n'était pas obligée de demeurer arrêtée, mais parlait et agissait sans se donner de sujétion; M. Colbert est ressorti et lui a dit que le Roi ne pouvait pas à présent lui donner ce temps, ayant à tenir, ce même matin, deux conseils; mais qu'à l'issue de son dîner, S. M. lui donnerait une heure entière. Après, il m'a dit de mener le Cavalier dîner, afin qu'il fût en état de travailler quand le Roi sortirait de table.

1. *Bajocco*, monnaie valant deux liards.

S. M. ayant achevé de dîner, m'étant présenté à elle, elle m'a demandé si le Cavalier était réveillé. Je lui ai dit qu'il était dans l'antichambre, de sorte que le Roi, entré dans sa chambre, l'a fait appeler. Le Cavalier, d'abord qu'il a été entré, a présenté à S. M. son dessin de la façade du côté de la rivière, et le Roi, l'ayant bien considéré et se l'étant fait expliquer, l'a montré ensuite à M. de Saint-Aignan[1] qui était là présent, et à quelques autres. S. M. après a voulu le considérer avec la façade du devant du Louvre, et m'a commandé de les tenir de sorte qu'on les pût voir ensemble et l'effet de l'angle de ces deux nouvelles façades. Les ayant regardées quelque temps, S. M. s'est mise après dans la situation qu'elle a cru que pouvait désirer le Cavalier pour lui donner moyen de travailler à son dessin, se tenant debout quelque temps, durant quoi il a considéré le Roi avec attention, puis a désiré que S. M. se soit assise, et comme il commençait à prendre le crayon, l'Angeli[2] est venu



FAÇADE DU LOUVRE.

(D'après le projet du Bernin.)

dire tout bas un mot au Roi, puis s'en est allé. Aussitôt après, la Reine est venue, laquelle s'est assise aussi, et a demeuré là toujours pendant que le Cavalier a dessiné auprès du Roi, à genoux sur des carreaux. MM. de Nouailles et de Beringhen[3] étant entrés après, et Mme de Montausier[4], le Roi m'a commandé de leur montrer les dessins[5].

Le vingtième, le Cavalier a travaillé à son buste, et sur les sept heures du soir, M. le maréchal d'Aumont l'est venu voir. Le Cavalier lui a dit qu'il avait fait un dessin pour son escalier, comme il le voudrait pour lui-même; que celui qu'on lui a montré a des défauts à son jugement, qu'il aurait bien désiré ne mettre point la main à l'ouvrage d'un autre, mais que Mme la maréchale l'ayant voulu, il n'avait osé le refuser; qu'il faudra faire un modèle afin de voir quel effet aura son dessin; que les marches auraient plus de

1. François de Beauvillier, premier duc de Saint-Aignan, premier gentilhomme de la chambre, mort le 17 février 1679.

2. Fou en titre du prince de Condé; du service de ce prince il passa à celui de Louis XIV.

3. Anne, comte puis premier duc de Noailles, mort le 15 février 1678. — Henri de Beringhen, premier écuyer de la petite écurie, mort en 1692.

4. Julie d'Angennes, mariée à Charles de Sainte-Maure, marquis, puis duc de Montausier.

5. Tout ceci est raconté dans une lettre de Chantelou à Colbert publiée par M. Jal, dans son *Dictionnaire*, p. 358, col. 2, n° 3.

longueur que dans l'autre, où il n'y avait nulle proportion de la largeur avec la hauteur et de la largeur des marches du bas à celles du haut; outre cela, qu'il ne finissait pas dans le milieu du palier, [ce] qui était un grand défaut. Ensuite il a montré à M. le maréchal d'Aumont ses dessins du Louvre, et lui a dit que les galeries qui seront autour de la cour auront quarante palmes de large, et que trois carrosses de front y pourront passer. Discourant, après, de l'effet qu'aura cet ouvrage quand il sera achevé, à le considérer particulièrement du côté du Pont-Neuf, où l'on le verrait par un angle, qui est la vue la plus avantageuse, il a dit qu'il croyait qu'il aurait tant de grandeur que Paris en paraîtrait petit. M. le maréchal d'Aumont sorti, il fut à Sainte-Marguerite, hors la porte Saint-Antoine. Sortant de la porte, je lui fis considérer les deux bastions qui la couvrent. Il les trouva fort beaux; mais regardant après la porte : *pare che sia la porta d'un studiolo*[1].

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)

1. « Il semble que ce soit la porte d'un cabinet (à tiroirs). »

L'ÉTAT CIVIL DES MAITRES HOLLANDAIS

PIETER DE HOOCH

USQU'A présent on ne savait rien de la vie de Pieter de Hooch. Le seul renseignement qu'on pouvait donner sur lui, c'est que probablement il mourut jeune; car ses tableaux sont rares, et ses œuvres ont un caractère trop personnel pour avoir été facilement confondues avec celles d'un autre maître hollandais de la pléiade contemporaine.

Tout le monde connaît les contrastes à la fois délicats et violents d'ombre transparente et d'éblouissante lumière qui constituent sa manière. Son procédé varie peu. Ses premiers plans baignent presque toujours dans un doux clair-obscur, pendant qu'au fond de la composition une échappée ouvrant sur un vestibule ou sur une cour fait vibrer des clartés resplendissantes d'un magique coup de soleil. Mais si son procédé se répète, ses motifs ne se répètent point; et du reste il est si vrai, si sincère et en même temps si recueilli, le charme qu'il répand sur son œuvre a un tel caractère d'exquise intimité, d'austère tranquillité, de calme honnête, qu'en contemplant ses tableaux il semble qu'on participe aux douces joies de ce *home* hollandais dont il nous dévoile les aimables mystères. Je ne dis rien de sa technique qui est admirable. Je me borne à signaler ses qualités morales parce qu'elles sont l'expression exacte du caractère de son pays, et que dès lors il est curieux que la Hollande du XVIIe siècle se soit si peu préoccupée d'un artiste qui savait si bien la comprendre, si bien la traduire et la peindre avec tant de vérité.

Aucun document cependant, aucune date, n'avaient été consignés par ses contemporains. Dès le siècle dernier, on en était réduit à des conjectures sur son lieu de naissance. « Le mérite de Pieter de Hooghe dans son art, écrivait le bonhomme Descamps à son retour des Pays-Bas, nous fait regretter de n'avoir pu découvrir aucune particularité de sa vie. De ce qu'il l'a passée en Hollande, on conjecture avec assez de probabilité qu'il y a pris naissance. » Pilkington, qui s'était trouvé dans le même embarras, n'avait pas osé, lui non plus, trancher la question d'origine; mais moins scrupuleux pour l'âge, il avait bravement inventé une date, 1643, qui, faute de mieux, fut longtemps acceptée comme article de foi. Descamps l'admit, Balkema la répéta, Gault de Saint-Germain n'en donna pas d'autre. Il fallut qu'Immerzeel dans ses *Levens en Werken der Hollandsche kunstschilders*, et M. Villot dans sa *Notice des tableaux du Musée du Louvre*, fissent remarquer qu'il existait des œuvres

fort belles du maître, datées de 1658, et annonçant un talent en pleine maturité pour qu'on renonçât à cette date de fantaisie. Vers le même temps, une note publiée par un journal artistique hollandais, le *Nederlandsch kunstspiegel,* et recueillie par M. C. Kramm, le continuateur d'Immerzeel, vint annoncer au monde savant que : « Pieter de Hooghe était *vraisemblablement* né en 1628 ». Sur quel témoignage, sur quel document s'appuyait cette présomption? Personne ne le sut alors et je n'ai pu le découvrir depuis. C'était sans doute pour parler, comme Mme de Staël, des « commérages de docte compagnie », néanmoins cette date fut acceptée avec enthousiasme par M. Waagen et par notre collaborateur Bürger.

M. Waagen, critique un peu surfait, mais très-ingénieux peut-être, était possédé, comme un bon Allemand doit l'être, de la furie des systèmes. Pour lui, toute peinture hollandaise, du moment où elle était ensoleillée et empâtée, avait été inspirée par Rembrandt et celui qui la revendiquait devait avoir fréquenté l'atelier du maître. Or la date de 1653 ne permettait point cette supposition, c'est pourquoi 1628 fut salué avec respect, et notre ami Bürger, qui, dans sa fréquentation des Allemands, avait contracté les mêmes préoccupations, s'écriait avec une naïve conviction dont il faut lui tenir compte : « Si, en effet, Pieter est né vers 1628, rien ne s'oppose plus à ce qu'il ait travaillé chez Rembrandt, et ce dut être à peu près en même temps que Nicolas Maes, autour de 1650. »

C'était, on le voit, aller un peu vite en besogne. J'admets volontiers que les tableaux de Pieter de Hooch sentent bien plus les inspirations, les conseils, les enseignements, ou tout au moins les influences de Rembrandt que ceux de Berchem, dont Descamps et beaucoup d'autres à la suite ont fort sottement fait son maître. Mais il pouvait bien se faire qu'il ne fût disciple ni de l'un ni de l'autre. Nous savons assez que les peintres ne se conforment que très-rarement aux traditions des ateliers desquels ils sortent. C'est ce que comprirent fort bien et M. Ch. Blanc qui, dans son *Histoire des peintres,* demeura sur une prudente réserve, et M. Dubourcq qui, dans son *Catalogue du Musée d'Amsterdam,* se déchargea sur Bürger de toute responsabilité.

Tous deux avaient raison.

Pour avoir été disciple de Rembrandt, il aurait fallu que Pieter de Hooch étudiât à Amsterdam. Or, depuis plus de quatre ans, j'ai acquis la certitude qu'il avait fait son apprentissage à Delft, à cette vaillante école où Johannes Vermeer avait lui aussi puisé sa verve rembranesque. Au mois de février 1873, en effet, en dépouillant un manuscrit de la bibliothèque royale de La Haye, le *Meestersboek* de la *Sint-Lucasgilde* de Delft, j'avais trouvé la mention suivante qui ne laissait plus aucun doute :

— « Schilder, den 20 september 1655 heeft hem als meester doen aenteyckenen Pieter de Hooch, synde vreemt heeft op het recht betaelt 3 gul.— Den 1 january 1656 noch 3 gul. Rest noch 6 gul. rest noch 2.17.0. Alsoo 1657 3 gul. betaelt heeft en 3 stuivers. »

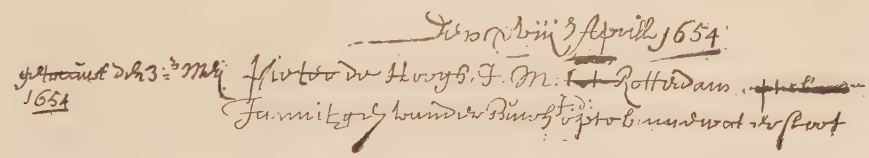
Pour plus de clarté, je traduis :

— « Peintre, le 20 septembre 1655, est inscrit comme maître Pieter de Hooch, étant étranger, sur le droit[1], il a payé 3 florins. — Le 1er janvier 1656, encore 3 florins. Reste encore 6 florins; reste encore 2 fl. 17 sols 0 deniers. Enfin, en 1657, il a payé 3 florins et 3 sous. »

1. Le droit d'entrée dans la Gilde. Ce droit variait suivant la qualité du récipiendaire. Pour les étrangers, il était de 12 florins, de 6 pour les bourgeois ou fils de bourgeois, de 3 pour les fils de maître. Dans le libellé du compte, il y a certainement une erreur; la quatrième somme indique bien certainement un versement et non pas un reliquat.

Ainsi donc le lieu d'enseignement, si je puis dire ainsi, était déterminé d'une façon certaine ; il ne restait plus qu'à retrouver la date de la naissance.

Chercher sa date de naissance sur les registres de Delft était inutile, puisque nous savons par son acte d'inscription qu'il était étranger à la ville. Il fallait donc attendre qu'un hasard heureux nous mît sous les yeux quelque nouvel indice qui pût nous faire ressaisir sa trace. Ce hasard se fit attendre quatre ans. Ce n'est qu'il y a quelques semaines, qu'en dépouillant l'état civil à Delft des actes de mariage, je trouvai dans le *Huwe lyks legger van de gereformeerde kerken,* n° 45, la déclaration suivante dont voici le calque :



Je traduis de suite : « Du 18e avril 1654. — Pieter de Hoogh, jeune homme, Rotterdam, et Jeannette Van der Burch, jeune fille sur le *Binnenwatersloot,* » et la note marginale nous apprend que le mariage fut célébré le 3 mai de la même année.

Ainsi donc, Pieter de Hooch appartenait à l'église réformée ; le 18 avril 1654, il fit publier les bans de son mariage avec Jeannette van der Burch ; celle-ci demeurait alors sur le *Binnenwatersloot,* canal qui existe encore, et qui de nos jours aboutit près de la station du chemin de fer ; enfin Pieter de Hooch était jeune homme, c'est-à-dire qu'il n'avait point encore été marié, et en outre il était originaire de Rotterdam. Ce dernier point toutefois ne laissait pas que de présenter une obscurité résultant de la double rature que vous remarquerez avant le mot Rotterdam. La première indication tracée avait été *tot,* c'est-à-dire *à,* voulant dire « habitant à ». Pieter n'habitait pas Rotterdam, nous le savons ; donc rien d'étonnant qu'on eût rayé cette première préposition. Au-dessus on avait écrit *van,* c'est-à-dire de, ou originaire de ; et cette mention avait été également rayée. Pourquoi cela ? Il était pourtant bien originaire de Rotterdam, puisque c'est là qu'on devait publier ses bans. Cette double rature cachait un mystère qu'il m'était impossible d'éclaircir pour le moment.

Avant de courir à Rotterdam fouiller les archives de l'état civil pour faire le jour sur ce point nébuleux, je crus qu'il était de mon devoir de chercher si ce mariage n'avait point laissé de traces palpables. Le domicile de la famille van der Burch se trouvant dans la paroisse de l'*Oudekerk,* je pris les livres de baptême de cette église, et dans le *Doopboek,* n° 3, à la date du 2 février 1655, je trouvai la déclaration :

— « Een kint genaemt Pieter, vader Pieter de Hoogh, moeder Jannettje van der Burch, get : Heyndrick vañ Burch, Jaquemyntyen van der Burch. »

C'est-à-dire — « Un enfant nommé Pieter, père Pieter de Hoogh, mère Jéannette van der Burch, témoins Henri van den Burch, Jacquemine van der Burch. »

J'avoue qu'en voyant cette date si rapprochée du mariage, j'eus la curiosité de calculer sur mes doigts si notre peintre ne s'était point trop hâté. Mais si on réfléchit que de mai à février il y a deux mois de trente et un jours qui se suivent, on reconnaîtra bien vite que tout se trouvait en règle, et le temps moralement exigible, les neuf mois prescrits étaient accomplis. Cette mention renfermait, en outre, quelques précieux renseignements ; car elle nous relevait certaines particularités intéressantes sur la famille de la jeune Mme de Hooch.

Cet Hendryck van der Burch, le beau-père de Pieter que nous voyons selon l'usage traditionnel assister au baptême de son petit-fils, n'était pas en effet un inconnu pour moi. Je le retrouve inscrit dans mes notes. Jadis aux environs de 1623 il habitait sur l'*Oosteynde*. En ce temps il était maître faïencier; en 1616, le 11 janvier, il avait obtenu son brevet de maîtrise sous le nom de Henderick Boekelssoon; c'est-à-dire Henri, fils de Beuckel; car à cette époque la petite bourgeoisie hollandaise se contentait encore, suivant la vieille coutume, de faire suivre le nom de baptême du prénom paternel mis au génitif et accompagné du mot *zoon* (fils), le υιος des Grecs. De là tous ces Stevens, ces Jansens, ces Willems que nous rencontrons dans les Pays-Bas et qui sont à l'origine des fils d'Étienne, de Jean ou de Guillaume. Mais vers 1650 on commençait à dépouiller le vieil homme. Hendryck en se retirant des affaires avait allongé son nom; et son fils, auquel en l'année même du mariage de sa fille avec Pieter de Hooch il avait cédé son établissement de faïencier, s'était fait inscrire à la Gilde de Saint-Luc sous l'appellation sonore de Beuckel-Heyndrickse van der Burch.

Édifié sur ce point secondaire je continuai mes recherches, et je découvris que l'année suivante le jeune ménage avait eu encore un enfant. Cette fois c'était une fille, on la nomma Anna. Voici du reste l'inscription telle qu'elle est tracée sur le *doopboek*, à la date du 14 novembre 1656 :

« Een kint genaemt Anna, vader Pieter de Hooch, moeder Anna van der Burch, get : Heyndrik de Hooch, Dievertgen Jochems, Suzanna Borgers. »

Puis après cette mention plus rien. Plus trace de notre artiste. Que devint-il? Il quitta Delft, car le mot *vertroken* (parti), tracé sur le tableau de la corporation à côté de son nom, nous apprend qu'il s'en est allé sans intention de retour. A quelle date faut-il fixer ce départ? Sans doute vers la fin de 1657. C'est cette année-là qu'il avait achevé d'acquitter son droit d'entrée dans la Gilde, il n'était donc point parti avant. D'un autre côté ses premières œuvres signées et datées sont de 1658, il paraît donc assez probable que c'est en arrivant dans sa nouvelle résidence, où il était moins connu, qu'il prit l'habitude de signer ses tableaux.

Remarquez en passant que son mariage ne l'avait point enrichi; la difficulté qu'il eut à se libérer avec la Gilde, l'atteste assez, peut-être même est-ce la gêne qui le chassa de Delft.

> Haud facile emergunt, quorum virtutibus obstat,
> Res angusta domi,...

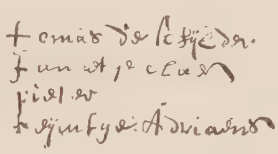
Un indice qui nous prouve, du reste, le peu de durée de son séjour à Delft et combien il y passa inaperçu, c'est le silence absolu que Bleyswijck garde à son endroit. Ce secrétaire de la ville si bien renseigné sur toute chose, qui énumère avec tant de complaisance tous les artistes qui sont nés ou qui ont séjourné dans sa chère cité, paraît y avoir ignoré la présence de Pieter de Hooch. Pas une ligne, pas un mot dans ce volume de 900 pages qui ait trait à notre artiste. Or la *Beschryvinge* parut en 1667. Bleyswyck dut commencer à rassembler ses matériaux aux environs de 1660. De Hooch, à cette époque, devait donc avoir quitté la ville déjà depuis quelque temps pour que l'historiographe de Delft ait oublié de mentionner sa présence.

Il resterait à savoir où il alla se fixer. Ici la nuit recommence, ses traces se perdent et il nous faut encore compter sur un hasard heureux pour ressaisir l'écheveau de cette existence si ténébreuse. Du reste, avant de nous préoccuper de ces dernières années,

il nous faut rechercher à Rotterdam si nous ne trouverons pas quelque indice nous révélant ses débuts dans la vie.

Le mariage de Pieter de Hooch en 1654, sa réception dans la Gilde de Saint-Luc en 1655, nous indiquaient à peu près son âge. Il est clair qu'à cette époque il devait avoir de vingt-deux à vingt-cinq ans. En tout cas il ne s'était pas marié avant vingt ans et n'avait pas été reçu maître après vingt-neuf ans. En conséquence on pouvait borner les recherches à l'état civil de Rotterdam aux *doopboeken* allant du 6 mars 1626 au 12 février 1634.

Comme je ne m'attendais point, pour les raisons que j'ai déduites plus haut à propos d'Henderick Boekelssoon, à trouver le nom de De Hooch sur les registres, je pris soin de relever tous les Pieter qui reçurent le jour pendant cette longue période. Ce travail achevé, un seul me parut mériter quelque attention, c'est celui dont la mention baptismale, à la date du 12 décembre 1632, était conçue de la façon suivante :



Le lecteur curieux se demandera sans doute pourquoi cette préférence exclusive : « Thomas, le peintre, et Jeannette Claes, noms des parents. — Pieter, nom de l'enfant. — Reyntge Adriaens, comme témoin. » Il n'y avait, en effet, rien là qui fût bien décisif; aussi ne puis-je donner ceci que comme une grave présomption qui, dans mon esprit, est devenue une certitude. Une sorte d'instinct me désignait cette inscription comme étant la bonne.

En possession de mon calque, je fus trouver M. Scheffer, le grand maître des archives de Rotterdam. M. Scheffer est un archiviste modèle et son dépôt est tenu avec un soin exceptionnel et un ordre merveilleux. Tous ses manuscrits ont été dépouillés. Il a reconstitué de la sorte des milliers de généalogies, et tous les peintres, sculpteurs, graveurs ou écrivains qui ont laissé dans les vieilles paperasses quelque trace de leur passage à Rotterdam, possèdent chacun leur dossier.

M. Scheffer m'accueillit avec sa bonne grâce et sa courtoisie habituelles. Il m'ouvrit tous ses trésors, et nous nous mîmes à fouiller ensemble. Sur Pieter de Hooch, nous ne trouvâmes rien, pas même de dossier, il avait donc quitté la ville bien jeune. Mais pour « Thomas, le peintre », ce fut autre chose, il avait son dossier et celui-ci renfermait une mention. Celle d'un acte de cession inscrit sur le *Gifteboeken* des échevins de Rotterdam. Nous courûmes au document original, il portait la date du 14 février 1636, et expliquait que « Thomas Pietersz, peintre, cédait à Jean Pauwels, meunier, son beau-frère, une portion de maison et propriété qu'ils possédaient en commun, laquelle maison était sise sur *Sestienhovensche cade,* à Ouderschie, sous la juridiction de Rotterdam ».

Cette dernière indication fut pour M. Scheffer un véritable trait de lumière. Il m'expliqua que, pendant plus d'un siècle, Delft et Rotterdam avaient été en querelle à propos d'un territoire sur lequel se trouvait le *Sestienhovensche cade.* Forcé de décliner sa paroisse d'origine, Pieter de Hooch déclara Rotterdam. « Alors lui demanda le pasteur vous habitez *à* Rotterdam? » — et il écrivit *tot.* — Non, répondit Pieter, qui logeait

dans la maison de sa fiancée; — le pasteur biffa *tot.* — Alors vous êtes *de* Rotterdam ? continua-t-il, et il écrivit *van.* — Non, répondit encore Pieter, car mentir dans un moment aussi solennel et devant un ministre de Dieu, il n'y pouvait songer. — Le pasteur biffa *van.* — Mais d'où êtes-vous ? — Des environs de Rotterdam, balbutia le peintre, n'osant dire son lieu exact de naissance, de peur de s'attirer quelque réclamation ou quelque désagrément, et je dépends de la paroisse de Rotterdam. Voilà comment M. Scheffer m'expliqua la double mention biffée, en me reconstituant la scène qui avait dû provoquer ce double trait de plume.

Joignez à cela que notre homme d'Ouderschie se nommait Thomas Pietersz, nouvel indice, et souvenez-vous qu'il était peintre. Rien d'extraordinaire donc à ce qu'il ait poussé son fils dans une carrière qu'il avait exercée lui-même. Le jeune Pieter, en jouant avec les brosses et les couleurs paternelles, aura pris goût au métier. N'est-ce point ainsi que se forment les vocations ? Quant à sa présence à Delft, elle s'explique par la renommée qu'avait à cette époque l'école illustrée par Mierevelt. J'imagine même assez volontiers que lorsque le peintre Thomas quitta sa maison du *Sestienhoven cade,* ce fut pour aller à Delft; et j'ai fait de minutieuses recherches dans les registres mortuaires de Delft pour voir si je n'y trouverais pas son acte de décès. Je ne l'ai pas rencontré. Mais j'ai acquis la preuve que la famille de Hooch s'était fixée de ce côté. J'ai, en effet, découvert aux portes de Delft, à Delgaeuw, une branche de cette famille, une autre branche habitait à Pynacker, c'est-à-dire tout auprès. A Delft même, j'ai rencontré un négociant de ce nom, Willem Jansz de Hooch, qui était marchand de vin et demeurait, en 1645, sur le côté de la vieille église, *ter syden van oude kerk,* comme dit son acte mortuaire.

Il y aurait de curieuses recherches à faire dans les petites paroisses qui avoisinent Delft et Rotterdam. On y trouverait probablement des révélations précieuses. Mais c'est un soin que je laisse à d'autres, ou tout au moins que je réserve pour un autre temps. On ne peut pas espérer d'éclaircir en un jour tous ces recoins obscurs de l'art hollandais. Nous voici du reste en règle avec Pieter de Hooch. On ne savait rien de lui, et nous connaissons maintenant son lieu de naissance, le nom de sa femme, celui de ses enfants, quatre dates certaines et une date, celle de sa naissance, sur laquelle se réunissent les présomptions les plus favorables. A chaque jour suffit sa tâche.

Je ne veux pas toutefois terminer cette rapide étude sans acquitter ici même une petite dette de reconnaissance. M. le bourgmestre et M. J. Soutendam, secrétaire de la ville de Delft; M. Viruly, échevin de l'état civil, et M. Scheffer, archiviste de Rotterdam, ont droit à tous nos remercîments. Les archives communales, en effet, ne sont point publiques ; et l'on comprend qu'on ne communique qu'avec une extrême réserve des registres aussi précieux que ceux de l'état civil. En ma faveur, il a été dérogé à ces prudents usages ; on s'est écarté des règles respectables, et c'est grâce à cette condescendance que j'ai pu mener ces recherches à bonne fin. Le résultat acquis est assez intéressant pour qu'on n'ait point à le regretter. Il me permet de restituer à une belle et noble ville une de ses gloires qu'elle ignorait. Rotterdam peut dès aujourd'hui revendiquer Pieter de Hoogh comme son enfant. Personne désormais ne saurait lui disputer cette grande figure, dont l'art hollandais s'honore à juste titre.

HENRY HAVARD.

BIBLIOGRAPHIE

LE FORUM ROMAIN

ET LES FORUMS DES CÉSARS

État actuel des découvertes et étude restaurée, par Ferdinand Dutert, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. In-folio de 44 pages et 14 planches. Paris, A. Lévy, 1876.

Peu de problèmes géographiques ont fait noircir autant de papier, remuer autant de textes, échanger autant d'arguments contradictoires, voire même autant d'injures pédantes, que la topographie du Forum romain. Archéologues sans connaissances architecturales, architectes sans connaissances archéologiques, ont, depuis un siècle, torturé à qui mieux mieux les passages des auteurs et le témoignage des lieux mêmes, transporté à l'envi les monuments de droite et de gauche, dessiné sur le papier des édifices impossibles. Sans compter les fantaisies brillantes, mais absurdes, de ceux qui, comme Huyot, n'ont vu dans la question qu'un prétexte à beaux coups de tire-ligne, il n'y a pas moins, sur la topographie du Forum, de six systèmes sérieusement étudiés et dignes d'une discussion, ceux de Fea, de Nibby, de Canina, de Bunsen, de Becker et de M. Dyer. C'est que pendant longtemps, si ce qu'il y avait de restes antiques visibles sur le terrain suffisait à piquer la curiosité, à faire naître les questions et à fournir matière à controverse, ce n'était point assez pour lever les doutes et montrer d'une manière incontestable la solution des problèmes.

Depuis cinq ans, cependant, l'état des choses a beaucoup changé. Aussitôt installé à Rome, le gouvernement italien a fait faire sur le Forum des fouilles considérables. Ces fouilles, dirigées par un ingénieur actif et doué d'un remarquable flair, M. Pietro Rosa, ont achevé de mettre au jour toute la surface de la place, sauf les édifices qui la bordaient sur un de ses longs côtés, au nord-est. M. Dutert a eu l'heureuse fortune de pouvoir suivre ces travaux jour par jour; il a relevé, au fur et à mesure que la pioche les dégageait, les moindres restes en place; il a dessiné tous les fragments épars dans

la terre, et en a noté le gisement; il a enfin participé à ce que l'on peut appeler l'émotion des fouilles, vu tour à tour tel système s'écrouler brusquement devant les trouvailles, telle hypothèse naître au contraire, prendre corps peu à peu, puis devenir une certitude : manière incomparable de se former une opinion raisonnée, car on est ainsi forcé d'examiner attentivement et d'apprécier à sa juste valeur chaque élément d'information, de toucher du doigt toutes les difficultés et de noter jusqu'au moindre indice.

Ce sont les résultats de ces patientes et laborieuses recherches que M. Dutert a condensés dans le volume que j'ai le plaisir de signaler aujourd'hui à l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire et aux arts de l'antiquité. Ils sont exposés dans une langue sobre, claire, précise, sans prétention, la langue dont se servent les esprits justes, habitués à ne pas se payer de mots, à serrer de près les choses, et à procéder avec prudence et méthode.

L'ouvrage est divisé naturellement en trois chapitres :

1° La description des restes encore en place;

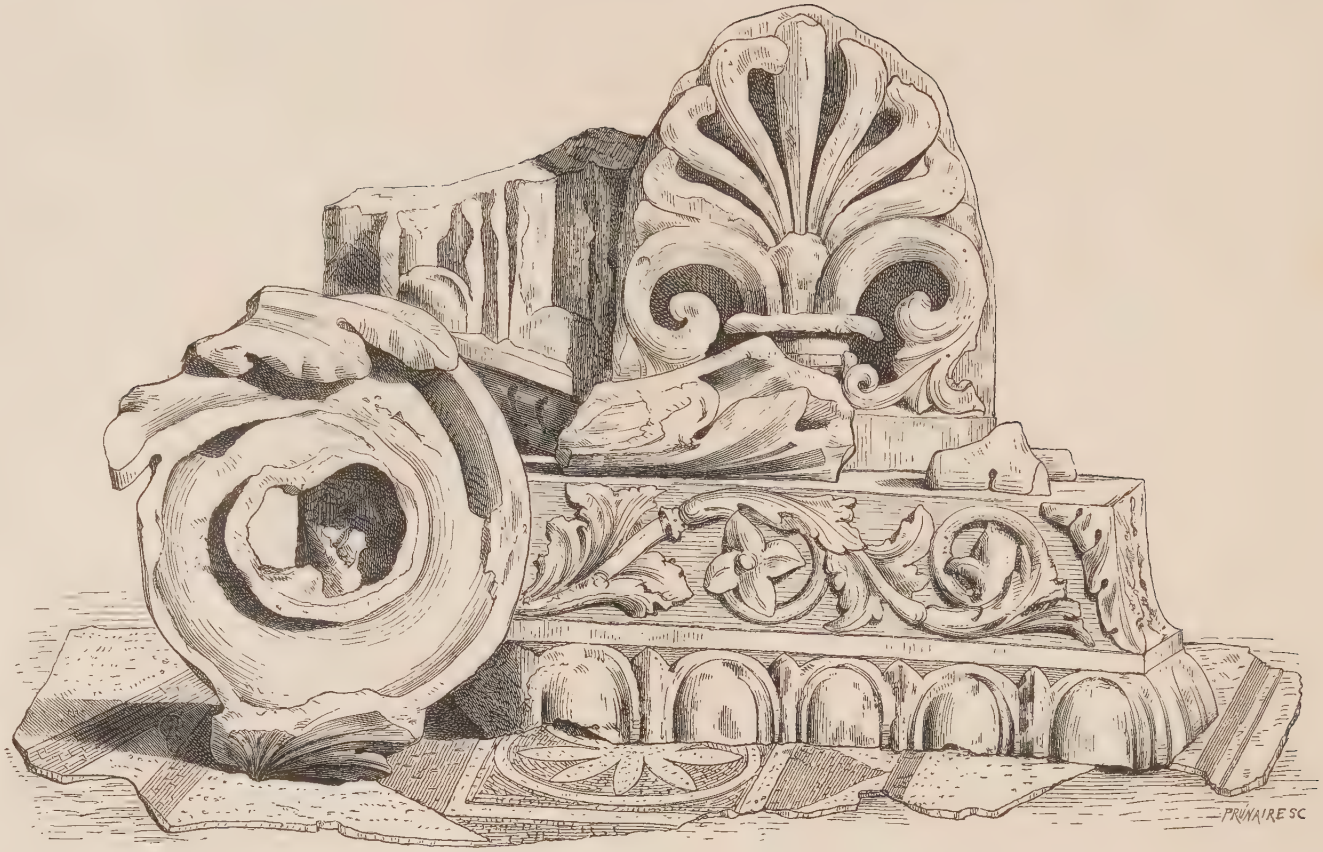
2° La restauration topographique et l'identification des ruines existantes avec les monuments anciens mentionnés par les textes;

3° La restauration architecturale des parties les plus intéressantes de ces monuments.

Les lecteurs de la *Gazette* n'attendent pas de moi un examen détaillé du système adopté par M. Dutert. Cet examen demanderait une place dont je ne dispose point et un appareil d'érudition qui ne serait point de mise ici. Il me suffira de dire que l'auteur est bien au courant des travaux archéologiques faits jusqu'à ce jour, notamment de ceux de Nibby, de Canina, de Becker et de celui de M. Dyer, l'un des plus clairs et des meilleurs. Avec M. Dyer, il adopte pour le Forum la forme d'un triangle allongé et peu régulier : cette forme est clairement indiquée par les fouilles. Il a bien démêlé l'enchevêtrement des temples situés immédiatement au-dessous du Tabularium, ceux de Vespasien, de Saturne et de la Concorde; la place qu'il attribue au Comitium et aux Rostres, immédiatement au-dessous de ce dernier temple, est certainement la bonne. Du côté sud-ouest du Forum, où les fouilles de M. Rosa se sont surtout étendues, sa restauration peut être considérée comme définitive. La basilique Julia a pris sa vraie place et ses dimensions exactes, entre le Vicus Jugarius et le Vicus Tuscus. Le temple qui lui fait suite porte sur le plan nouveau, comme sur ceux de Fea et de Dyer, son véritable nom, celui de temple des Dioscures; il faudra bien encore cinquante ans pour que l'on perde l'habitude de le confondre avec le temple de Jupiter Stator. Rappelons à ce propos, que lorsque M. Coquart eut l'heureuse idée de faire reproduire en plâtre, dans la cour vitrée de l'École des Beaux-Arts, deux colonnes et l'entablement des Dioscures, ce furent les fragments dessinés en place par M. Dutert et les moulages faits à Rome sous sa direction qui permirent de reconstituer en entier le chapiteau.

Le temple rond de Vesta, que l'on a cherché partout, et le temple de Jules César sont aujourd'hui reconnaissables à l'extrémité du Forum, et M. Dyer les avait déjà marqués à leur vraie place.

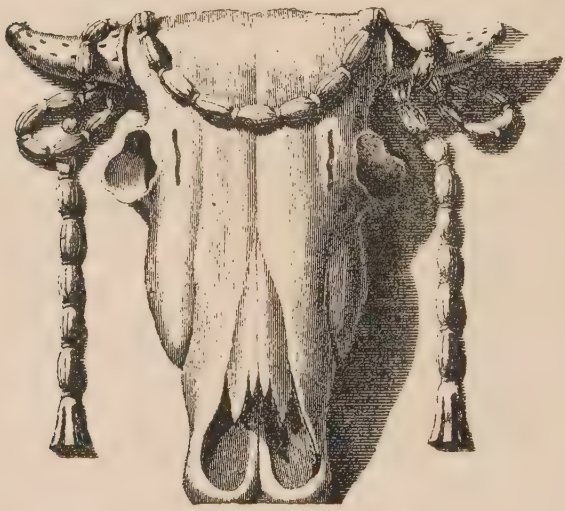
De l'autre côté du Forum, celui du nord-est, M. Dutert place beaucoup mieux que M. Dyer la Basilique Æmilia et la Curie : le plan exact de ces deux édifices est d'ailleurs encore impossible à dresser. Quant à l'ordre des divers Forums impériaux, il était déjà connu avec assez de certitude, et, sur ce point, les modifications apportées par M. Dutert aux plans antérieurs ont moins d'importance.



FRAGMENTS DU TEMPLE DES DIOSCURES.

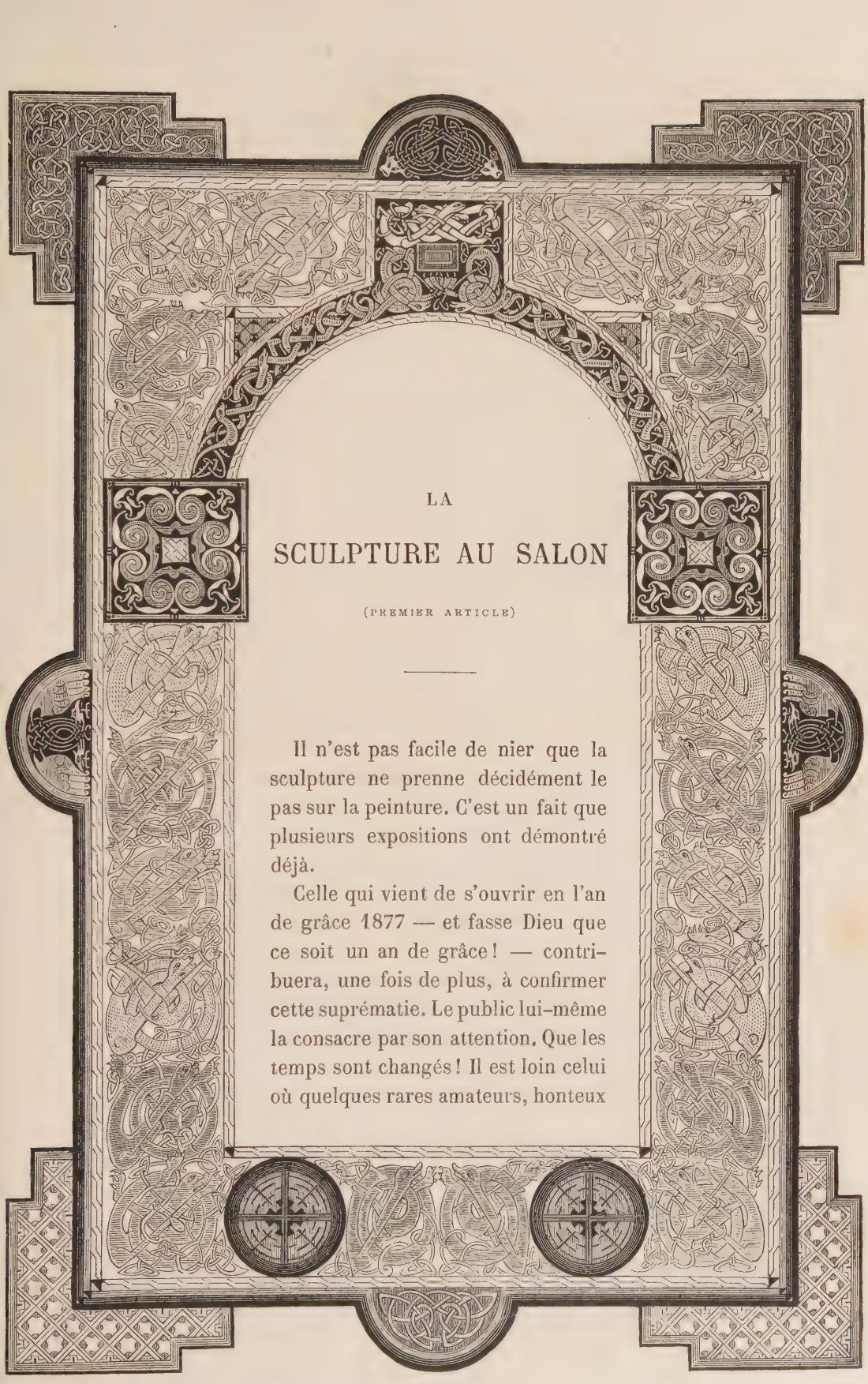
Les planches comprennent des plans, des élévations, des coupes, état actuel et état restauré, et quelques détails : le chapiteau du temple des Dioscures et l'entablement de ce temple et de celui de la Concorde. Elles sont gravées d'une manière très-satisfaisante ; l'éditeur Lévy a tenu à effacer la mauvaise impression faite par les *images* de la *Gazette archéologique*. Il faut surtout louer une grande vue du Forum, eau-forte de M. Housselin, et les deux planches d'entablements. Peut-être est-il regrettable que l'auteur et l'éditeur aient cru devoir épargner la dépense de temps et d'argent nécessaire pour le rendu *à l'effet* du chapiteau des Dioscures. Ce chapiteau, le plus beau qu'aient sculpté les Romains, méritait mieux qu'un dessin ombré à la machine. Mais c'est là un détail d'une bien minime importance, et qui ne diminue en rien la haute valeur de l'ouvrage. Le succès que le livre de M. Dutert a déjà obtenu, et qui ne peut manquer d'être durable, fait l'éloge à la fois du public et de l'auteur : il montre que si l'un se rend compte des exigences de plus en plus grandes de la science, le public, à son tour, sait bien vite discerner et apprécier, comme ils le méritent, les travaux qui témoignent d'un labeur consciencieux et de connaissances solides.

O. RAYET.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [727]



LA

SCULPTURE AU SALON

(PREMIER ARTICLE)

Il n'est pas facile de nier que la sculpture ne prenne décidément le pas sur la peinture. C'est un fait que plusieurs expositions ont démontré déjà.

Celle qui vient de s'ouvrir en l'an de grâce 1877 — et fasse Dieu que ce soit un an de grâce ! — contribuera, une fois de plus, à confirmer cette suprématie. Le public lui-même la consacre par son attention. Que les temps sont changés ! Il est loin celui où quelques rares amateurs, honteux

de leur curiosité comme d'un acte de pédantisme, circulaient, sans trop oser s'y attarder, devant les œuvres incomprises de nos statuaires; où, pour faire lever les yeux vers quelques morceaux de sculpture fussent-ils même de premier ordre, l'administration était obligée de les placer en vedette au milieu des salons de peinture. Toute cette froideur et toute cette indifférence ont fait place à une faveur nouvelle, croissante, qui touche presque à l'engouement. Aujourd'hui on forme des groupes au rez-de-chaussée devant les piédestaux où se dressent le marbre, le bronze, voire même le plâtre, comme devant les cadres dorés des héros du premier étage; les peintres qui surveillent le vent de l'opportunisme descendent dans l'arène; les femmes elles-mêmes, démentant leurs habitudes de coquetterie et bravant leur faiblesse, pétrissent la glaise sans craindre que l'humidité altère l'épiderme de leurs jolis doigts : les mieux douées brandissent le maillet.

Le progrès va plus loin : les artistes et les critiques ne sont plus les seuls à discuter les subtiles lois auxquelles un groupe ou une statue doivent obéir. Il y a des orateurs nombreux parmi les passants, ils savent de quel labeur ardent le sculpteur doit poursuivre la pondération des lignes; ils signaleront aux amis qui les suivent les méplats savants d'un bas-relief; ils leur apprendront comment par un mélange de creux et de saillies on arrive à donner aux matériaux incolores l'apparence de la vie. Ils feront bien plus encore, ils leur diront les noms des exposants. Oui, aujourd'hui un sculpteur est célèbre à l'égal presque d'un peintre. Comme un peintre, le sculpteur fait sa vente annuelle au grand comptoir de la vraie réputation, une réduction de la *Jeanne d'Arc* de Chapu vient de se vendre 12,000 francs sous le marteau d'un commissaire-priseur.

L'observateur qui ne craindrait pas de se laisser aller à un peu de philosophie, tirant parti des symptômes pour venir en aide à ses théories, verrait peut-être dans ce revirement d'enthousiasme autre chose que le goût de la nouveauté, tant reproché à la foule badaude et facile à l'ennui. Il oserait dire qu'au-dessous de ses petits instincts d'enfant, dont jusqu'à la fin de sa vie, l'homme sent la vivacité au fond de son esprit, le besoin d'idéal vit et remue, et demande à remonter à la surface; que la peinture aujourd'hui tout éprise du rôle plus lucratif d'amuseur, ayant déserté le devoir de venir en aide à ce besoin d'idéal, il était logique de prédire la conversion du public et un appel à de plus nobles jouissances. C'est ainsi que les bergers et les comédiens du brillant et futile Watteau conduisaient le public aux Romains théâtrals de David, ce sculpteur égaré dans la peinture, et c'est ainsi, comme nous le disions, que par bonne politique les plus vantés, les mieux achalandés parmi les

virtuoses du pinceau viennent l'ébauchoir à la main ou viendront demain demander au grand juge un autre et plus pur baptême de gloire, qui les console de leurs profits.

C'est que la sculpture n'est pas une muse légère avec laquelle on puisse prendre des privautés trop libres. Depuis qu'au temps de Phidias, on la vit baigner sa tunique blanche dans les flots de l'Ilyssus, elle en a serré autour de son beau corps les plis immaculés. On ne badine pas longtemps avec elle. Son sourire, sa démarche, son costume, sa nudité même, ont gardé cette grâce décente dont parlait le poëte latin et que dix-huit siècles de christianisme ont fait plus chaste encore. Quand on la contraint à changer de visage, on l'outrage, on l'enlaidit.

Et puis, la sculpture n'aime pas seulement les pensées nobles, elle est encore l'inspiratrice des belles formes. Pour bien mériter d'elle, il faut apprendre beaucoup. Les demi-savants n'ont pas chance de lui plaire ; elle renvoie à la peinture les faiseurs d'à peu près. En ce sens-là on peut affirmer qu'elle est vraiment la protectrice de l'art tout entier.

Aussi en commençant dans la *Gazette* notre métier de critique, si nous avons risqué ce préambule, c'est qu'il est tout d'abord la protestation d'un peintre vieilli, entêté dans ses prédilections, contre les défaillances du goût, contre cette lassitude du sérieux dont semblent atteints ses jeunes collègues. A l'âge où l'on n'espère plus guère pour soi, on peut se plaire encore à espérer pour les autres, on voudrait graver dans les cœurs naissants ce « macte animo » qui n'a presque plus de sens au delà du milieu de la vie. C'est ainsi que nous louons la sculpture, nous la louons en tournant ailleurs un regard d'affection, et nous voudrions que notre voix empruntât à cette affection plus de force et d'autorité pour porter à d'autres que nos sculpteurs, au delà de l'enceinte où nous allons essayer notre promenade de juge, l'écho de nos louanges, de nos regrets et de notre ambition patriotique. Parmi ceux qui nous liront, plus d'un, sans nul doute, s'étonnera de voir un artiste s'ériger en moniteur de ses contemporains ; pour nous rassurer contre cette impression dangereuse, nous comptons sur leur conscience et sur la nôtre.

L'exposition de sculpture est nombreuse, elle compte 642 ouvrages tant en plâtre qu'en bronze ou en marbre. Presque tous mériteraient une attention particulière, mais quand la moyenne du talent a atteint un chiffre si élevé, et qu'on dispose d'un espace relativement restreint, comment rendre justice à tout le monde, et, d'un autre côté, comment faire un choix parmi des concurrents de force presque égale? En bonne justice, pourquoi nous taire sur celui-ci quand nous signalons cet autre, qui le vaut bien, à l'attention du public? C'est un problème qui

se dresse chaque année devant le critique et dont la solution n'a jamais satisfait personne. Il en est cependant parmi les artistes exposants que leur mérite tire hors des rangs et que leur nom défend d'oublier. On nous pardonnera de nous en tenir à ce groupe de choix, et si nous passons avec plus de rapidité devant des œuvres dignes d'arrêter les regards d'un juge impartial, la faute n'est pas nôtre. Nous en devons au moins partager la responsabilité avec la police du journal qui nous tyrannise, avec ceux-là même trop nombreux dont le talent nous contraint à des injustices involontaires.

Nous nous portons dans cette rapide étude de la sculpture contemporaine comme le champion du grand art. C'est à lui que jusqu'à la passion, à la manie si l'on veut, nous avons voué notre prédilection. Quel nom de plus utile secours pourrions-nous mettre en tête de cette nomenclature annuelle que celui de M. Guillaume? Infatigable dans le labeur, invincible lui aussi dans ses convictions, soit qu'il analyse, avec sa plume, le génie de Michel-Ange, soit que, l'ébauchoir à la main, il pénètre dans l'histoire et la poésie ou qu'il fasse revivre les héros des vieilles républiques et les Césars de l'âge moderne, l'éminent directeur de notre École des Beaux-Arts nous servirait de témoin dans ce duel contre l'art facile et flottant dont nous voudrions voir notre jeune école dédaigner les séductions. Chaque année, il apporte au concours sa pièce de combat, et chaque année, à travers les choix d'une imagination bien réglée et de noble allure, on reconnaît la direction d'un goût resté fidèle aux traditions les plus élevées. Depuis le jour où il chantait avec Anacréon l'hymne des ivresses sacrées, jusqu'à celui qui nous apporte le *Mariage romain*, l'artiste ne s'est pas donné de démenti ; il est resté le disciple convaincu de la beauté vraie. C'est un rêveur qui ne craint pas d'être confondu avec les sectateurs du bon sens, et c'est un sage qui se plaît aux entretiens des Nymphes. Il rendra visite à Castalie dans l'antre secret où elle reçoit les poëtes, et Sapho elle-même peut verser ses larmes devant lui. Mais, avec plus de penchant et comme de convenance naturelle, il retourne vers ces sujets austères dont le portraitiste des Gracques s'était épris au milieu des débris de la Rome antique. On peut dire que, parmi nous, M. Guillaume semble un survivant de ces artistes qui peuplèrent de leurs statues les Forums du peuple-roi et les longues avenues où les ancêtres dormaient leur dernier sommeil aux portes de la ville éternelle. Ne descendent-ils pas d'un tombeau de la voie latine ces époux dont le visage a revêtu cette majesté de la vertu qui fut la physionomie de la famille romaine au milieu du monde païen? Quel historien nourri dans le commerce de Tite-Live et de

LA MUSIQUE,

Figure en plâtre par M. Delaplanche.

Cicéron aurait essayé cette restauration de mœurs d'une main plus érudite, et quel fragment sorti des flancs nouvellement entr'ouverts de l'Esquilin donnera un démenti aux plis de cette toga et de ce flammeum? L'auteur a dû prendre son croquis pendant la station devant le préteur et au retour du festin nuptial; Caïus et Caïa sont venus poser dans son atelier de la Suburra.

Nous ne croyons pas que jamais plus fidèle et plus originale copie de l'antique ait été tentée par un artiste des temps modernes, et l'auteur de la belle statue de Napoléon législateur, détruite par les iconoclastes de la Commune, pouvait seul se surpasser lui-même. Nul doute que le marbre n'ajoute de nouvelles qualités à cette œuvre presque accomplie, et, comme un conseil est l'attrait involontaire du critique et l'accompagnement prévu de l'éloge, nous demanderons à M. Guillaume quand le moment sera venu d'ôter avec le ciseau quelques années au visage de l'épousée que l'ébauchoir y a laissées. Aujourd'hui le spectateur, par sympathie pour le mari dont la belle tête a le droit d'exigence, voudrait voir assise à ses côtés une compagne d'une jeunesse plus incontestable. Est-ce une vierge qui va suivre tout à l'heure son fiancé au domicile conjugal? Nous aimerions à le croire. Ne nous laissez pas craindre, monsieur Guillaume, que ce soit une veuve, et puis, vous qui connaissez si bien les us antiques, pourquoi vous êtes-vous privé de couronner de verveine ce front dont la rougeur pudique aime à se protéger d'ombre? Voilà un gracieux accessoire que la femme accepte à tous les âges de la vie. L'art n'y perdrait rien, l'érudition l'impose, et votre héroïne, quelques années qu'elle compte, vous en sera reconnaissante.

M. Guillaume a joint à cet envoi de fraîche invention le modèle du buste d'Ingres. Nous eussions préféré, par une curiosité légitime, un ouvrage nouveau à ce portrait de l'illustre peintre, que chacun peut admirer, et a pu admirer depuis longtemps, dans le vestibule de l'École des Beaux-Arts. Mais on est maître de combiner à son gré ses artifices de succès, et peut-être M. Guillaume a-t-il voulu mettre son dernier ouvrage sous la protection de celui qui écrivait ce bel adage : « Le dessin est la probité de l'art ». C'est une modestie de bon exemple de la part d'un artiste qui eût pu, sans étonner personne, contre-signer cette page de marbre détachée de la grammaire d'Ingres.

A côté des épousailles latines, pas bien loin d'elle et sur le même rang que les figures naguère exposées à la même place par M. Paul Dubois, nous plaçons sans hésitation la *Musique* de M. Delaplanche. Voilà une des plus charmantes figures qui soient jamais descendues de ce beau ciel d'or où la poésie de Raphaël étend ses grandes ailes. Comme

elle a bien fait de poser, elle aussi, sur sa jeune tête la couronne de laurier ! Elle chante ; que chante-t-elle ? Pourquoi son visage s'est-il voilé de tristesse? C'est une âme exilée qui se souvient des cieux et que les joies de la terre ne parviendront plus à faire sourire. D'un mouvement doux et comme alangui d'émotion, elle promène son archet sur le violon ; semblable à Cécile, elle entend sans nul doute et elle accompagne de loin ce concert céleste dont les sons ne parviennent pas à nos oreilles terrestres. Si on pouvait faire un seul reproche à cette enfant enivrée de mélodie, ce ne serait pas de manquer de pudeur, elle est trop innocente pour en connaître les lois, ce serait presque de manquer de coquetterie. Si belle qu'elle soit, habitante des nuages ou notre hôte, la femme doit être femme, et ce n'est vraiment pas assez d'une draperie mal attachée pour orner ou pour cacher ses formes virginales. La ligne est sauve et le contraste était nécessaire, on en peut convenir, mais la raison aussi veut être satisfaite et, de ce bout de voile, on peut dire comme Doña Sol à Charles-Quint : « C'est trop ou trop peu ». A cela près et même comme elle se montre, la *Musique* de M. Delaplanche est une œuvre exquise, d'un charme pénétrant. Elle restera certainement une des plus parfaites productions de l'art de notre temps.

M. Mercié est un des favoris de la fortune. A peine au sortir de la jeunesse et au début de sa carrière, il a atteint le moment que d'autres attendent si longtemps, le lieu de repos d'où l'on se retourne vers le point de départ avec ce cri de soulagement : Je suis arrivé ! Un seul effort lui a suffi pour se poser en pleine lumière, et aujourd'hui il fixe d'une main assurée, au fronton du plus beau monument de la capitale, un de ces ouvrages qui sont le rêve des plus célèbres, et en art le gage d'un nom qui ne périra plus. Il faut le dire, M. Mercié n'a pas démérité de la chance. Au lendemain d'un succès qui pouvait l'écraser, il est resté debout et fièrement il a accepté les avances compromettantes de l'administration, un peu prompte, disait-on, à la confiance. Parmi les admirateurs du *Gloria victis*, plus d'un n'était pas rassuré. On trouvait la science du débutant un peu incertaine ; un seul mouvement de recul, il était condamné de ce jugement sans appel : « C'est un homme qui a dit son premier et son dernier mot. » Mais ce mouvement, M. Mercié ne l'a pas fait et, à quelque réserve qu'on se prête en regardant le groupe du génie de l'Art, il faut bien avouer que c'est là l'œuvre d'un artiste sûr de lui et qui a gagné ses lauriers.

Ce n'était pas une partie facile à jouer que celle dont Barye était sorti vaincu ; la place d'abord avec toutes ses embûches particulières, dont le hasard quelquefois est le seul qui vous fasse sortir, l'inexpérience

dont nul en pareille tentative ne vous apprendra à triompher, la proportion trompeuse même pour les plus sûrs calculateurs et jusqu'au battement de cœur qui vous prend en montant au-dessus du niveau de la foule : tout devait faire trembler la main de l'audacieux. Nous sommes

LE GÉNIE DES ARTS, GROUPE DE M. MERCIÉ POUR LE GUICHET DU LOUVRE.

(Croquis de l'artiste.)

de ceux qui lui envoient leur applaudissement. Nous louons la ligne du groupe et le lyrisme de la composition, la noblesse de la forme bien équilibrée entre un idéal qui l'appauvrit souvent et des réalités qui la rendraient vulgaire, la fière cambrure de Pégase et la beauté sereine de la Muse. Sans doute, on pourrait reprocher au *Génie des Arts* d'en prendre trop à son aise avec les spectateurs, et de s'asseoir en cavalier équilibriste sur l'aile du divin Coursier ; mais quoi ! les êtres surnatu-

rels sont-ils obligés de se plier aux lois d'équitation en usage parmi nous, et chevauche-t-on à travers les nuages comme un écuyer qui assure son aplomb sur le sol glissant? Ce ne sont pas les plumes attachées à ses talons qui portent Mercure à travers l'espace, il plane comme l'aigle, il vole, il passe, et l'air sur lequel son corps appuie ne le sent pas peser. Les Génies, comme lui, sont de la race des dieux et d'ailleurs Pégase a bon dos et ses ailes doivent être robustes. Mais conseillons à la Paix, au contraire, de ne point imiter les manières des mortelles. Tenir son rameau avec l'intention évidente de faire voir sa jolie main, cela n'est pas de mise en haut lieu; la simplicité est une des formes les plus attrayantes de la grâce, et les déesses sont trop sûres de leur beauté pour se mettre en frais de séduction. On pourrait désirer encore un peu moins d'indécision dans le dessin des draperies qui habillent la Messagère volante. Il est à craindre que le bronze n'accroisse ce défaut; bien moins que le marbre il accroche et retient la lumière, et sa couleur assombrie noie les détails qui ne se méfient pas d'elle. Mais ces petits défauts et d'autres que nous pourrions signaler ne déparent pas un bel et noble ensemble. D'ailleurs, de quel œil moins attentif nous les regarderions, — les verrions-nous même — s'ils étaient signés d'un de ces grands noms auxquels on pardonne tout et que le temps, plus encore que le talent, fait absoudre de leurs négligences ou de leurs erreurs.

Oui, le temps est le plus indulgent ami de notre fragilité. Il ne faudrait pas trop cependant compter sur lui, il a ses complaisances pour certaines erreurs qu'il nous force à respecter; combien d'autres il nous enseigne à regarder sans illusion et cela en un simple retour de sa main capricieuse! Voyez ce bas-relief des *Adieux*, que le pauvre Perraud depuis tant d'années caressait de l'œil et de l'outil comme son chef-d'œuvre et sa meilleure défense contre l'oubli. Il reposait dans le sanctuaire secret de son atelier. On en parlait avec mystère. Signalé par des voix amies, il y a trente ans, comme une promesse, chacun l'attendait comme une révélation. On l'apportait au public paré de ces palmes du tombeau qui attendrissent le regard et déterminent la sympathie, et de tout cet appareil d'apothéose il ne reste plus aujourd'hui qu'une copie sans force et sans originalité à laquelle l'art moderne, dont elle s'éloigne, ne doit qu'une médiocre attention; Phidias lui-même en eût dédaigné l'hommage par trop servile. Talent patient, œil fidèle, mais esprit sans séve, l'auteur du *Satyre* ne pouvait pas s'élever plus haut que l'imitation du morceau. On le vit bien le jour où sur la façade de l'Opéra et dans le quinconce du Luxembourg il essaya de sortir du cercle étroit où la stérilité de son imagination l'avait heureusement retenu jusque-là. L'élève du

Torse, resté fidèle aux illusions de l'École, n'avait rien appris, ni rien oublié à ne rappeler autre chose que le jeu des muscles et les frissons de la peau; sa main devenait impuissante et le pli d'une draperie, lorsqu'il n'en trouvait pas la cassure toute préparée dans les exemples rassemblés devant lui, embarrassait ses doigts jusqu'à la gaucherie. Doré par le soleil de l'Orient, mutilé par les bombes de Morosini, signé d'un nom presque divin, le bas-relief des *Adieux* serait l'honneur d'un grand musée; mais rendons à Phidias ce qui appartient à Phidias, ce bas-relief n'est pas de Perraud.

Il y a cependant des plagiats involontaires : l'action du corps humain est tellement limitée et définie, et depuis plus de deux mille ans, l'homme a tant pris de plaisir à faire son propre portrait, que forcément et à notre insu nous empruntons parfois à nos devanciers. N'est-ce pas le cas de M. Chapu? Il ne s'est pas aperçu, en modelant son élégante statue de la *Pensée*, qu'il rééditait une figure de David d'Angers? Voilà, en effet, le même geste, la même silhouette facile à reconnaître chez la femme assise aux pieds de la Patrie dans le fronton du Panthéon; il n'y a en plus qu'une science et un goût d'arrangement, dont l'auteur du *Talma*, du *Général Foy*, du *Larrey* et du *Bichat*, ne nous a guère donné l'exemple. Séduit par l'ondoiement d'une belle ligne, M. Chapu pouvait dire comme Molière : « Je prends mon bien où je le trouve? » Il en avait le droit et il l'a exercé avec mesure, mais il ne devra pas s'étonner d'un rapprochement qui, du reste, nous semble tourner tout à son avantage. Ce qu'il ne doit qu'à lui seul, c'est le mouvement, c'est le geste, c'est le style de sa statue de *Berryer*[1]. Ces sortes de portraits sont l'écueil où viennent échouer les plus forts; trop souvent ils représentent le modèle sous un aspect de convention. Quand il s'agit d'un mort disparu depuis longtemps, l'artiste se gêne moins, il sait que le critique ne courra pas aux pièces justificatives ou accusatrices; mais, quand c'est d'un contemporain présent encore dans le souvenir et sous l'auréole qu'il s'agit, il y a des précautions à prendre et bien d'autres difficultés à vaincre. Si l'artiste exagère la pose et pousse au héros, on crie à l'emphase; s'il complote d'obéir aux seuls ordres du renseignement, on l'accuse de rapetisser le grand homme. Cependant il faut se décider. Dans le cas présent, heureusement M. Chapu avait sous la main la robe de l'avocat. Il en a revêtu

1. Cette belle figure, si justement récompensée par la *Médaille d'honneur*, n'est que le fragment principal, à la vérité, d'un vaste monument complété par les figures de la Fidélité et de l'Éloquence, qui figurera à l'exposition en 1878 avant d'occuper la place qui lui est destiné dans la salle des Pas-Perdus du palais de Justice.

BERRYER, STATUE EN MARBRE PAR M. CHAPU.

(Dessin de l'artiste.)

l'homme politique. Au reste, en tout temps, Berryer s'en parait volontiers. Ces plis amples, majestueux et comme agités par le souffle de l'éloquence, prêtent à toute la statue et sans affectation une sorte de tournure antique. Cicéron s'accommoderait du voisinage de son rival moderne. J'imagine aussi que Berryer se fût reconnu avec une complète satisfaction en regardant ce noble visage, sur lequel se lisent à la fois l'enthousiasme de l'art, la passion des grandes causes, et aussi dans le retrait de la tête, sur la lèvre qui se projette en avant, cette autre chose que l'orateur ne craignait pas de montrer ailleurs qu'à la tribune ou à la barre, je veux dire : son dédain pour les médiocrités, pour les bassesses de toute caste et de toute opinion qui pendant un demi-siècle défilèrent si respectueusement devant lui.

Moins heureux que M. Chapu, l'auteur du *Lamartine*, M. Falguière, ne pouvait sans un trop gros mensonge envelopper le grand poëte d'une draperie antique. Pour faire rire du barde inspiré, et peut-être de lui en même temps, le sculpteur n'avait qu'à déguiser le Bourguignon en Romain. C'est pourquoi il dut prendre son parti de la redingote, et se contenter d'en dissimuler la coupe anti sculpturale, sous le couvert d'un de ces collets longs, de mode, il est vrai, au temps où le chantre d'Elvire écrivait les *Méditations*. Puis, dans un accès de condescendance à joindre au dossier de la critique, il s'est laissé aller à supprimer ce laurier qui, l'année dernière, protégeait contre les regards malins les jambes ascétiques du poëte vieilli. La statue n'y a pas beaucoup gagné.

Une question intéressante à étudier serait celle que soulève l'apparition de plus en plus fréquente de ces sortes de monuments honorifiques. A quel moment de la vie d'un homme célèbre doit-on copier ses traits? Quel sera son âge vrai? Lorsque le grand homme n'a pas dépassé la quarantaine, cela va bien pour tout le monde; mais quel mauvais service on rend au héros, et quelle charge plus lourde pour l'artiste, si l'un doit immortaliser l'autre sous le vilain masque que les ans collent sur le visage même des plus illustres! Par exemple, en regardant le *Lamartine* de M. Falguières, comment se rappeler sans sourire le croquis complaisant que l'amant de Graziella dessinait en se regardant dans les flots sur le rivage d'Ischia? « Je ressemblais, contait-il, à une belle statue de la Jeunesse ». Évidemment le sculpteur n'en a rien cru. Au moins, si, contraint par certaines exigences, — les Mâconnais ne faisant peut-être pas un cas suffisant du poëte amoureux des jolies filles et de lui-même, — M. Falguière a dû modeler ce visage ravagé et ce front où le vent ébouriffe avec peine un reste de cheveux, ne pouvait-il ôter des mains du politique ce crayon et ce calepin ridicules? A soixante ans, l'auteur des

Girondins s'amusait à jeter bas les trônes, il n'attendait plus la rime aux bords du lac du Bourget.

Cette laideur de nos modes actuelles rendra-t-elle la postérité plus indulgente pour ceux qui auront été obligés de leur obéir? Ce serait jus-

SARPÉDON, PAR M. PEINTE.

(Dessin de l'artiste)

tice. Nous avons donné nous-mêmes l'exemple des concessions et il faut espérer que la perruque à marteau et les ailes de pigeon de nos pères ayant trouvé grâce devant nos yeux, nos descendants nous passeront à leur tour nos pantalons et nos uniformes. Autrement M. Crauck aurait dépensé à tort beaucoup de scrupule et d'adresse en essayant de prêter

à la statue du Maréchal-Président un peu de tournure et de style. Obligé de rester simple en représentant un soldat qui s'est contenté d'être un héros, sans en prendre jamais la pose, décidé comme Horance Vernet à respecter le passepoil et le bouton d'ordonnance, il a exécuté une statue un peu froide, mais militairement irréprochable. Le capitaine inspecteur eût complimenté M. Crauck; nous ne voyons pas de raison sérieuse pour que le public ne fasse pas comme le capitaine.

Ah! les héros antiques, comme on peut plus commodément s'entendre avec eux. D'abord, et sans exception, ils étaient tous des hommes superbes. Leur poitrine, leurs biceps, leurs jambes suffisaient à épouvanter les ennemis, et, si leur crâne étroit inspirait quelque doute sur leur intelligence, il ne faut pas oublier, pour leur décharge, que la seule rhétorique enseignée dans ces temps d'action consistait à donner des coups et à les parer. Aujourd'hui l'esprit reçoit une éducation plus complète, mais celle du corps est un peu trop négligée. Par exemple, qui oserait déshabiller le plus courageux de nos généraux, comme M. Lafrance a déshabillé son Achille et le revêtir de ces muscles herculéens en usage dans les temps fabuleux. Entraîné sans doute par l'exemple des architectes, ses camarades à l'Académie de Rome, M. Lafrance aura voulu sans doute entreprendre, lui aussi, une restauration de ce magnifique monument : l'homme antique, dont les plus beaux d'entre nous ne sont plus, hélas! que la ruine. Peut-être, comme eux, s'est-il aussi laissé emporter trop loin par l'imagination et sur de simples indices, a-t-il rebâti trop somptueusement son édifice. Mais avec le fils de Thétis, ce luxe de chair peut paraître vraisemblable. Les demi-dieux ont droit aux faveurs exceptionnelles de la nature. Cependant, si nous avons bonne mémoire, Homère se plait à appeler Achille, le guerrier aux pieds légers. Un si robuste embonpoint rendrait l'épithète risquée, et on sait par toutes sortes de témoignages comme avec justesse le poëte grec les distribue. Nous redoutons donc pour M. Lafrance les reproches des hellénisants. Heureusement pour lui, les artistes le défendront, car son œuvre n'est pas seulement forte, elle est belle.

Entre la manière de voir d'un chacun, que de différences et de contradictions! M. Lafrance, malgré son goût pour les belles réalités, peut être compté parmi les Idéalistes. M. Peinte, au contraire, nous semble un Réaliste convaincu. Tous les deux ont lu l'*Iliade*. Tous les deux se sont pris d'affection pour les combattants. Celui-ci tient pour les Grecs, celui-là pour les Troyens. Mais si, d'un côté, Sarpédon, le héros choisi, n'égale pas Achille par le courage, il lui est infiniment supérieur par la naissance. Le premier n'est qu'un fils de petite déesse aquatique, l'autre

est le fils de Jupiter. Cependant M. Peinte n'a pas cru devoir embellir l'enfant d'un père à qui rien n'était impossible. A-t-il voulu protester contre le privilége et contre les injustices du hasard? Quoiqu'il en soit de l'incertitude où le sculpteur nous laisse, il a pensé sans nul doute qu'il suffisait d'un corps solidement bâti, mais bâti suivant des règles assez vulgaires et d'un nom écrit sur le socle, pour nous convaincre. C'était se tromper d'étiquette. Il eût appelé son archer Outougamiz ou Chactas, que personne n'eût réclamé; mais respectons les dieux, ce vilain mortel n'est pas de leur race. Ce qui prouve qu'il ne suffit pas de beaucoup d'étude et de talent pour réussir complétement et qu'un peu de discernement avec tout cela est d'un utile secours. Le *Sarpédon* de M. Peinte n'en reste pas moins une des statues les plus justement remarquées par tous ceux qui ont étudié le corps humain et l'art difficile de refaire son portrait avec originalité. Il méritait le PRIX DU SALON qu'il vient d'obtenir.

Quelle reconnaissance les artistes doivent aux auteurs anciens, historiens, poëtes, romanciers! Que seraient-ils devenus sans Ovide, sans Eschyle, sans Plutarque et sans Longus? M. Damé veut nous donner le change en mettant quatre vers modernes dans le livret; il reporte vers l'auteur des chants du crépuscule un hommage qu'il doit à Apulée. Ces deux jeunes amoureux dont les façons naïves forcent les mères à ne pas s'asseoir dans leur voisinage, quoi! ce seraient le papillon et la fleur de M. Hugo? Pourquoi ne pas leur laisser plutôt leurs jolis noms : Psyché et l'Amour. Chacun les reconnaît malgré vous, monsieur Damé, et votre groupe soudain en devient plus chaste. On permettrait ailleurs des adieux même un peu trop tendres, mais en plein air, et surtout devant le public, il faut que le mariage les rende légitimes. Passons cependant à M. Damé un peu de marivaudage, et louons sans autre réserve la grâce, l'élégance et le rendu savant d'un groupe qui mérite les honneurs du marbre.

M. Idrac, tout en aimant la mythologie, s'inquiète d'y rencontrer de nouveaux épisodes. Ordinairement dans la vie de tous les jours, c'est l'Amour qui pique ce pauvre monde; en passant dans un jardin, M. Idrac vit un jour une abeille qui piquait l'Amour. La punition lui parut juste. Mais nous ne croyons pas que l'artiste en veuille sérieusement au petit dieu, car il l'a fait si joli sous son ruisseau de larmes et dans sa pose de souffre-douleur, que loin, de se réjouir d'un châtiment bien mérité, chacun plaint Cupidon et le voudrait soulager... Mais la guêpe peut se retourner contre les compatissants, et puis on sait l'amour si ingrat! — Voilà une idylle, spirituelle et bien écrite. Si Bouchardon l'eût apportée à la Pompadour, elle eût embrassé le sculpteur. Nous ne pouvons demander pour le gentil martyr et pour l'artiste que la consécration du bronze.

A quoi ne forces-tu pas les mortels, *famæ sacra fames?* M. Doré n'est pas content de n'être qu'un dessinateur, voire même qu'un peintre. Lui aussi, il a voulu faire œuvre de sculpteur, et vraiment pour un débutant, il n'a pas trop échoué. L'*Amour et la Parque*, offrent de bonnes parties, presque suffisamment étudiées, où se retrouve avec plus de précision — sculpture oblige — la facilité du célèbre improvisateur. Le tout se présente avec la modestie d'une ébauche, et l'espoir secret d'être accepté comme quelque chose d'achevé; mais il y manque ce je ne sais quoi, sans lequel la plus belle esquisse retourne à l'atelier et appelle de nouveau l'ébauchoir. Disons-le cependant, la figure de l'Amour, insouciante et cruelle, est bien trouvée; les mains de la Parque sont galbées avec une maestria toute florentine. Évidemment il faut ranger M. Doré parmi ces enfants bien doués, mais quelquefois gâtés par leurs dons qui réussissent à peu près dans tout ce qu'ils entreprennent. Avec tant de lauriers déjà placés sur sa tête, comment ne se tient-il pas pour satisfait et pourquoi ceux des autres l'empêchent-ils de dormir?

La mort a quelquefois pitié de ceux qu'elle va frapper, et au moment de saisir sa proie, elle s'arrête et lui laisse le temps d'achever un ouvrage qu'elle trouve sans doute bien commencé. Le pauvre Cabet avait obtenu un sursis de jugement; il est tombé, mais quand son œuvre vivait d'une vie complète. Parmi les statues que laisse après lui ce sculpteur peu connu de la foule, celle qui représente l'*Année 1872* est peut-être le plus remarquable. Ramassée sur elle-même, serrant autour de son corps les plis de son voile de deuil, l'allégorique image semble savourer l'amertume de ses larmes et ne vouloir laisser échapper aucun de ses plus durs souvenirs. Est-ce bien une année qui pleure sur un tombeau? Une année n'a pas de ces douleurs profondes; elle disparaît et s'en va rejoindre dans l'immense passé la foule innombrable qui n'a plus besoin de mémoire. Il n'y a que la patrie qui ne se console pas et qui ne veut pas oublier.

On peut, n'est-ce pas? estimer le talent de M. Millet sans partager l'enthousiasme qu'il semble inspirer à M. Garnier. Oserons-nous même l'avouer, après un éloge public que l'amitié sans doute permettait d'exagérer, nous trouvons l'Apollon qui couronne le fronton de l'Opéra un ouvrage très-contestable. Notre contradiction ne manque pas de témérité, mais nous avons rencontré des gens qui ne pardonnaient au gigantesque porte-lyre qu'à cause de sa haute position. Cela nous rassure un peu. Cependant à tout péché dont on paraît se repentir, miséricorde. M. Millet travaille pour réparer ses erreurs. *Cassandre* a obtenu d'Apollon qu'il ne garderait pas rancune d'un portrait injurieux, et le Dieu a permis

CLOTILDE DE SURVILLE, PAR M. GAUTHERIN.

(Dessin de l'artiste.)

que sa prêtresse fût mieux traitée que lui. A demeurer dans une justice stricte, on signalerait bien quelques incorrections dans la beauté de la fille de Priam. Ses pieuses mains ne sont pas davantage à l'abri des reproches. Mais le groupe qu'elle forme avec la statue de Pallas présente de tous côtés des lignes satisfaisantes, enfin un sentiment lyrique digne du sujet assure à la *Cassandre* un succès moins discutable que celui dont de dangereux amis cherchent à entourer d'ordinaire les ouvrages de M. Millet.

Qui donc a dit que la laideur était l'ennemie de l'art? Pour M. Genito, le beau, c'est le laid. Il le recherche sous toutes les faces; il le répand avec sérénité sur son modèle tout entier. Rien n'échappe à cette prédilection passionnée. La pose est choisie entre toutes pour bien mettre en évidence le but que l'artiste poursuit. La tête est celle d'un crétin, les mains, les pieds, sont des griffes. Les os percent une peau qui semble suinter une sueur visqueuse. Quand l'œil rencontre ces difformités anatomiques à la vitrine des orthopédistes, il se détourne avec dégoût; mais voyez la puissance de l'art, cette étude est traitée avec une telle vigueur de talent qu'elle attire la foule, séduisant peu à peu ceux-là même qu'elle a le plus révoltés. Le *Pêcheur napolitain* est un des succès du Salon, et nous ne serions pas étonnés si nous venions à apprendre qu'au prix fabuleux dont Laïs paya la statue d'Adonis, une de nos hétaïres ait voulu acheter le portrait de ce fils putatif de Thersite.

Retournez-vous vers *Clotilde de Surville*, jeunes épouses qui n'avez étudié les caprices de la nature que sur le visage de vos enfants. C'est pour vous que M. Gautherin a voulu travailler. Point n'est besoin ici de rouvrir une querelle de savant. Qu'importe aux yeux, que ce joli groupe émeut, si Clotilde a composé elle-même les vers qui portent sa signature. Quelle mère n'est pas poëte, quand elle verse à son fils le lait de son cœur; quelle mère n'a pas écrit dans ses rêves des odes que les anges entendent? La statue de M. Gautherin, pleine de douceur, de tendresse, chaste et vêtue de la longue traîne des châtelaines au temps de Charles VII, c'est mieux que le portrait de Clotilde de Surville, c'est la statue charmante de la maternité dans tous les siècles.

CH. TIMBAL.

(*La fin prochainement.*)

RÉFLEXIONS D'UN BOURGEOIS

SUR

LE SALON DE PEINTURE

ETIT Salon, médiocre Salon, cette année ; l'opinion à cet égard est unanime.

Mais laissons cela. Bien des gens qui ont la charge, ou se la sont donnée, d'encourager l'art dans ses manifestations un peu hautes, peuvent se frapper la poitrine et dire chacun : C'est ma faute, c'est ma très-grande faute ! L'œil toujours fixé sur l'École des Beaux-Arts, étrangers à ce qui s'agite à côté, ils ont dédaigné, méconnu, par exemple, un groupe d'artistes qui, depuis vingt ans, lutte péniblement, noblement contre toutes les difficultés, celles de la vie, celles de l'art, et celles que lui crée l'indifférence générale. Étrange pays que celui-ci ! Il demande à grands cris des artistes, il en a, il n'en voit que quelques-uns et met trente ans à apercevoir les autres. Le talent des hommes dont nous parlons a arraché çà et là des médailles au jury. Il y a trop d'expérience au jury, en effet, pour qu'on n'y discerne pas le mérite lorsque, dans une expertise immédiate, on le compare avec la médiocrité débordante. Mais qu'au delà de cette inévitable et passagère constatation d'une valeur indéniable, on se soit occupé de ces artistes, on ait compris leur rôle, on les ait soutenus, applaudis ? jamais ! Le public ne s'attroupait pas autour de leurs toiles simples et sévères, la presse ne frappait point ses cimbales devant leurs cadres ; eux-mêmes se seraient sentis amoindris, déshonorés, s'ils avaient fait, comme le font tous les esprits mercantiles, des annonces, des tapages dignes de

baraques foraines. Ils n'étaient point marchands! Aussi l'ont-ils bien vu : on ne leur a jamais rien acheté en France. C'est l'Angleterre qui les a accueillis et une partie d'entre eux, Legros en tête, a été obligée de s'expatrier. Quant à ceux qui sont restés ici, c'est toujours Londres qui seul a ouvert quelques galeries à leurs tableaux. Paris leur est fermé. Et cependant plusieurs de ces artistes sont et seront eux aussi l'honneur de l'art français dans la période actuelle. Pour gagner l'estime qu'ils méritent, il leur a manqué de *ne pas être originaux*. Si au lieu de renouveler la tradition, si au lieu d'appliquer à l'âge moderne les grandeurs de l'ancien style, mais en en changeant les aspects et les formules, ils avaient exécuté de simples pastiches, ou si, tapant à grand bruit sur le chaudron à couleurs, plein de vermillon, de laques, de jaunes, de toutes les colorations détonantes, ils avaient, à coups de cuiller, éclaboussé de longues mêtrées de toile avec des taches tumultueuses et criardes, on les criblerait d'applaudissements.

Les esprits qui suivent attentivement la marche de l'art moderne, connaissent, il est vrai, MM. Legros, Fantin-Latour, Lhermitte, et ceux qui les accompagnent. Mais où est l'écho, au-delà de ce cercle? Après vingt ans de travaux, MM. Legros et Fantin ont-ils la situation importante qui leur est due? Personne ne s'est douté, l'an dernier, que le *Souvenir à Berlioz* de M. Fantin, sortait des mains d'un coloriste de la plus rare valeur. Au Luxembourg, un tableau de M. Legros est relégué sous la corniche. On en a honte, et c'est tout! L'artiste, il est vrai, en est quitte pour se venger en se rappelant à notre « bon souvenir » par l'envoi d'un chef-d'œuvre comme le *Portrait du cardinal Manning*, à la pointe sèche et de grandeur naturelle, qu'on voit à la vitrine de quelques marchands d'estampes. Notre pays est fâcheux pour l'art, avec ses petits goûts de propreté, d'ajustage minutieux, de brillante fadeur, ou ses faiblesses pour le bruyant, la mise en scène, l'extravagant, le tour de main, le truqué et le tripoté à outrance. Nul endroit n'était meilleur pour dire ces choses, que ce recueil important et écouté, où l'on aime, où l'on célèbre à si juste titre l'art sérieux et élevé. Après avoir fait, le matin, notre prière devant Léonard de Vinci, sachons retrouver, l'après-midi, parmi nos contemporains, ceux qui ont gardé, non pas la lettre, mais l'esprit de l'ancien art.

C'est pourquoi nous parlerons un peu de M. Fantin-Latour. Le succès qu'il obtient enfin nous servira d'excuse pour la liberté grande.

En général, une composition historique ou philosophique est considérée comme le résultat d'un grand effort, comme un hommage rendu aux juges, puisqu'on soumet un travail considérable à leur méditation et

LA LECTURE, PAR M. FANTIN-LATOUR.

(Croquis au crayon de l'artiste.)

à leur opinion et qu'on les fait travailler passablement eux-mêmes à motiver leur verdict; si donc nous laissons à l'écart, dès le début, les grandes compositions du Salon, et si nous nous en prenons à une scène familière, d'une entière simplicité, c'est qu'aucune œuvre n'est aussi *artiste* que le sont et la *Lecture* et le portrait exposés par ce peintre.

Le portrait a été mal placé. Il est des plus remarquables. Un artiste personnel, original, que l'avenir inscrira parmi les plus intéressants que la France ait donnés, tel nous le révèle cette toile. Une femme assise, sans gants, sans éventail, sans pose aucune, d'attitude aussi restreinte que possible, en robe noire, avec une pèlerine grise, sur un fond sombre; pas autre chose. Mais une physionomie vivante, une allure modeste et spirituelle, une *tête*, la vérité enfin; une gamme austère et admirablement délicate en même temps, une lumière fine et forte, le savoir et le sentiment aussi profonds l'un que l'autre, la facture *sui generis*. La *Lecture* représente deux femmes assises, l'une qui lit, l'autre qui écoute; elles sont dans l'ombre ou plutôt dans une demi-teinte très-marquée; derrière elles passe sur la muraille plus claire le jour amorti des intérieurs. D'une silhouette calme, large, grande, d'une haute harmonie, d'une coloration où la beauté des tons neutres se joint à la justesse exquise des parties locales, des endroits lumineux, avec des robes dont les plis sont aussi beaux que ceux des draperies magistrales, sans qu'elles cessent d'être des robes, les deux femmes ayant auprès d'elles un ravissant coin de table recouvert d'un tapis, orné d'un petit porte-bouquet et chargé d'un livre, coin de table qui est le chef-d'œuvre de la nature-morte, cette année, les deux femmes, sérieuses, tranquilles, occupées à leur affaire, se gravent dans les yeux du spectateur qui remporte avec lui l'image de leur forme si naturelle, si aisée, si ample, leur tonalité si sobre, si belle et si distinguée. La personne qui lit semble, néanmoins, exécutée un peu vite, relativement à l'autre.

M. Fantin-Latour est une des dernières figures d'artiste surgies en ce temps où il n'y a plus guère que du commerce et de la fabrication de peinture. Il a toujours vécu enfermé dans l'art comme dans un refuge, regardant passer tant de gens qui courent avides, haletants, la langue pendante, après la notoriété. La vue de cette meute cherchant à *forcer* le succès est répugnante à certains esprits et leur inspire le dédain. Une hautaine réserve, un besoin de protester par l'extrême simplicité, contre la réclame énorme et forcenée dont nous assaillent les marchands qui ont envahi le temple, s'emparent invinciblement de tout esprit un peu fier. Même alors il semble que les efforts académiques, que les tentatives solennelles participent de ce tohu-bohu, de cette avidité à arracher le

[illegible]

à leur opinion [illegible] fait travailler [illegible]
[illegible] si donc nous laissons à l'éca[illegible]
[illegible] compositions du Salon, et si nous nous [illegible]
[illegible], d'une entière simplicité, c'est [illegible]
[illegible] que le sont et [illegible] le portrait [illegible]
[illegible] portrait [illegible]
[illegible] original, que [illegible]
[illegible] France ait donnés, tel nous [illegible]
[illegible] gants, sans [illegible], sans [illegible]
[illegible] possible, en robe noire, avec [illegible]
[illegible] chose. Mais une physionomie [illegible]
[illegible] *tête*, la vérité enfin; [illegible]
[illegible] même temps une lumière fine et [illegible]
[illegible] profonds l'un que l'autre, la fa[illegible]
[illegible] présente deux femmes assises, l'une qui [illegible]
[illegible] dans l'ombre ou plutôt dans une dem[illegible]
[illegible] passe sur la muraille plus claire le jou[illegible]
[illegible]

[illegible] gravent dans les yeux du spectateur qui [illegible]
[illegible] de leur forme si naturelle, si aisée, si ample, [illegible]
[illegible], si belle et si distinguée. La personne qui lit sem[illegible]
[illegible] un peu vite, relativement à [illegible].

M. Fantin-Latour est [illegible] d[illegible]
[illegible] temps où il n'y a plus [illegible] que du [illegible] de l[illegible]
[illegible]. Il a toujours [illegible] enfermé [illegible] dans un [illegible]
[illegible] passer tant de gens qui courent [illegible], [illegible], la langue
[illegible], après la [illegible]. La vue de [illegible] cherchant à *forcer*
[illegible] est répugnante à certains esprits [illegible] inspire le dédain. Une
[illegible] réserve, un besoin de protester par l'extrême simplicité, contre
[illegible] et forcenée dont nous assaillent les marchands qui
[illegible], s'emparent invinciblement de tout esprit un peu fier.
[illegible] que les efforts académiques, que les tentatives
[illegible] à arracher le

Bonnat, pinx et sc.

Mr THIERS.

Imp. Sadart Paris

Gazette des Beaux Arts

Salon de 1877

lambeau de succès. M. Fantin-Latour n'a donc jamais recherché les compositions réglées, traditionnelles, devant lesquelles nous aimons à nous rassembler en aréopage, à prendre des mines graves et à délibérer avec la conscience d'une mission à remplir.

On avait pu croire un moment que pourtant M. Fantin-Latour se laissait aller au courant. Ce fut lorsqu'il exposa ces grandes toiles où l'on voyait des réunions de littérateurs et d'artistes. Mais avec quel scrupule il écartait de ces tableaux tout ce qui pouvait frapper grossièrement le spectateur; les personnages restaient sans gestes, sans attitude, sans action, les accessoires étaient presque nuls ou sans intention, les colorations discrètes, silencieuses, quoique riches et grasses, la *composition* absolument absente, et de cette négation volontaire dont on ne peut parler sans sourire, de cette austérité qui fait penser au sac et aux cendres de pénitence, ressortaient des œuvres extrêmement curieuses, originales, saisissantes pour quiconque ne regarde pas des tableaux comme des affiches.

En dehors de ces essais, le peintre s'est contenté avec des portraits, avec des figures de femmes occupées à lire, avec des natures-mortes merveilleuses, uniques, que l'Angleterre seule apprécie, bien entendu, avec tout ce que la vie et l'art peuvent présenter, répétons-le, de plus modeste, de plus simple, on pourrait dire de plus humble, c'est-à-dire de plus élevé, de plus noble.

A ce petit groupe fier, sévère, décidé à chercher les côtés expressifs du personnage contemporain, et à les rendre avec l'accent profond de la sincérité, appartient M. Lhermitte. La figure de femme agenouillée, dans son église, est belle, ample, fortement déterminée, bien imprégnée des sentiments graves et candides qui ont conduit auprès de cet autel les quatre personnes que nous y voyons prier. L'homme, un genou sur les dalles, a aussi de la force et un caractère accentué. Peu de figures au Salon valent ces deux-là, et, comme science du dessin et comme impression nette et pénétrante ressentie et rendue par le peintre. Les fonds du tableau s'alourdissent dans une ombre opaque qu'il devra prendre soin d'éclaircir et alléger à l'avenir.

Rien de plus naïf et de plus surprenant que la *Fuite en Egypte*, de M. Cazin, autre réfugié à Londres. Otez les nimbes dorés, et il reste deux petites créatures inclinées, s'en allant résignées dans le chemin de la vie et de l'inconnu. Nulle maison ne donnera son abri pendant la nuit aux voyageurs lassés, mais les ombres du soir qui descend du ciel encore clair, sont pleines d'une paix mélancolique propre à rassurer; le pays cache la douceur sous sa grise sévérité. Bien étonnés, sans doute, sont

les saints personnages juifs, de se trouver parmi de longues herbes anglaises, au pied d'un coteau anglais! Mais ce qu'il faut comprendre dans cette peinture, exécutée à la cire, procédé qui tend à égaliser et amortir les tons, c'est la bonne foi, le sentiment calme, simple, la délicatesse des accords, le charme contenu et cependant intense de la tonalité.

Un jeune homme, M. Bellenger, qui ne se dégage pas bien des voies diverses où il tente de passer, se joint à ce petit groupe qui a horreur de la mise en scène, de la manière et du bruit, et qui pour la peine n'en fait pas trop. Encourageons les hommes qui s'efforcent d'exprimer la séve et le sens de la vie moderne. Là, croyons-le, est le rajeunissement de l'art, la vraie source où il retrouvera le grand, le fort, l'original. La redingote et la blouse recouvrent des êtres aussi accentués, aussi importants que ceux d'autrefois. La peinture n'est qu'un art, et elle n'a pas le droit de mépriser le monde contemporain. Sous la blouse et la redingote se sont joués ces drames terribles de la guerre et de la politique dont nous sommes encore tout pantelants; sous leurs plis, s'agitent les redoutables problèmes de l'avenir. Philosophie, histoire, art littéraire, s'inclinent avec une admiration respectueuse et un peu terrifiée devant le formidable personnage contemporain. C'est par lui que la peinture échappera à la banale imitation, au style sans style, à l'afféterie, aux mélanges sans conviction, aux recherches maniérées, au charlatanisme; nous parlons de la peinture telle que l'entendent les esprits intelligents et indépendants, car il faut renoncer à cette chimère qui nous attire tous sans que nous en ayons conscience, à cette chimère d'empêcher les gens d'être médiocres, quand ils ne peuvent être autre chose.

Bien que ses relations et ses essais antérieurs ne rattachent point M. J.-F. Raffaëlli aux précédents, une œuvre inattendue vient cette année créer un lien entre eux et lui, une œuvre inattendue et très-frappante, représentant une sauvage famille de paysans bretons. L'administration avait rejeté ce tableau au plus haut des murs, si haut que malgré sa dimension on le voyait à peine. M. Gérôme a obtenu qu'on le descendît et qu'on le placât à convenable portée de la vue. A l'abri derrière le jugement de M. Gérôme, on peut donc se permettre de parler de cette extraordinaire *Famille de Jean le Boiteux*. Elle est disposée, groupée, dirait-on, par un photographe de village. Mais ces Bretons farouches ou mornes, rigides comme des rochers, aux mains noueuses, rugueuses comme de la pierre, aux visages d'une construction abrupte, le dessin de l'artiste les a tranchés, mordus, entaillés, on ne sait quel mot employer, avec une vérité si rigoureuse, qu'il approche de la grandeur des primitifs italiens ou flamands. L'aspect, très-violent, ressort uniquement des

PÈLERINAGE, PAR M. LHERMITTE.

(Dessin de l'artiste.)

moyens les plus simples, les plus directs : tons de brique ou de cuir tanné pour les chairs; marrons, bleus ou gris sourds pour les vêtements, et étalés avec une entière unité. Il y a longtemps que semblable accent n'a retenti au Salon, et que si formelle promesse d'originalité n'y a été prononcée.

Et maintenant, à la puissance d'impression, au sens de caractère, à l'harmonie ou à la délicatesse que savent trouver dans la simplicité les artistes dont nous venons de parler, comparons les peintres, jeunes adorateurs de l'effet, qui croient contraindre le public à s'arrêter devant leurs colorations forcées et leurs mises en scène. M. Carolus Duran tue son talent à vouloir, à sécher du désir qu'on ne regarde que lui. Jusqu'ici il a été un homme heureux! Dans sa jeunesse, il tenait au groupe sincère, et il y a acquis ses qualités, une façon première de voir, saine, franche, hardie. M. Duran a fait de très-beaux portraits, surtout celui de la dame flamande, en 1872. Il a eu cette chance favorable qu'on ne lui a jamais tenu compte que de ses qualités, tandis qu'à tant d'autres artistes on ne veut jamais tenir compte que de leurs défauts. On l'a gâté. En 1877, ses forces aboutissent à exécuter un fâcheux coussin rouge, criard et commun, qui a pour accessoires une chaise longue à ramages, un rideau olive, une robe en papier mouillé, et quelque chose comme une tête et un bras de femme. Le premier venu, certes, n'eût pas manié à pleine main ces étoffes avec la souplesse, l'aisance du jeune maître. Mais n'était-ce que des étoffes que nous lui demandions? Nous avions plus d'estime pour son grand talent qu'il n'en témoigne lui-même. Jusqu'ici il a été un homme heureux! Voudrait-il essayer de ne plus l'être? Que veut de son côté M. Benjamin Constant? Etouffer, le cri du coussin de la maison d'en face sous des cris plus forts. Le bleu et le noir semblaient jusqu'ici jouer le rôle de couleurs nobles et graves, ou l'œil trouvait le repos, où l'ombre onctueuse et profonde assoupissait les lumières. Voilà qu'aujourd'hui le peintre les jette en pleine frénésie et les fait hurler. Que deviennent les portraits, que deviennent les deux pauvres femmes enfermées dans les colorations *enragées* de leurs gaînes de soie? Elles se fondent, elles *fusent*, elles s'évaporent. L'œil dévoyé de l'artiste ne sait plus ce que c'est que la chair humaine. Ces bras, ces têtes sont creux, jaunâtres, diaphanes : une sorte de gelée tremblottante! Que veut M. Clairin avec son tapis orange, ses rideaux, ses meubles éborgnants, et ce flot de jaune filasse posé en auréole sur la tête de cette petite fille? Ne voient-ils pas les uns et les autres que tout se tient; que s'ils faussent la couleur, ils fausseront dessin, arrangement, attitudes, physionomies, par une suite de déviations dont, pour leur châ-

timent, le spectateur qu'ils ont cru séduire s'aperçoit du premier coup. Que M. Clairin regarde cette petite fille, — et il ne l'a mise dans sa toile que pour faire valoir le tapis orange, — qu'il en regarde les jambes, la tête, la pose, et peut-être se décidera-t-il à ne plus recommencer.

Tandis que Mlle Abbéma pourrait venir à nous d'un talent ferme et observateur, modulant des colorations fraîches et animées, que veut-elle, au contraire, avec son intérieur incompréhensible, ses feuillages en zinc vert, ses figures plates, inanimées, espèce de décor où les valeurs sont toutes pareilles, où le fond avance au premier plan, d'où les formes sont soigneusement bannies au profit d'une clarté générale sèche et aigre et d'une agaçante opposition de tons durs et blafards à l'envi? Que veut M. Bastien Lepage en peignant si pesamment cette dame à peau si noire, dans une robe de soie blanche si bien ouatée, sur un fond qui est, soit un paysage inaccessible, soit une tapisserie où l'on pourrait aller faire un petit tour de promenade?

Ils veulent que les passants ne s'attroupent pas uniquement devant le tableau de leurs voisins qu'ils savent décidés à tout risquer, même une réputation, pour attirer le public.

Pourquoi ne pas le dire? Il est des esprits qui ont loyalement accepté la lutte avec l'art, mais il en est qui cherchent à frauder. On ne terrasse pas l'art d'un simple croc en jambe, et, comme l'ange, il touchera tous ces faux Jacob au nerf de la cuisse et du bras.

Il en est chez qui la double tendance se manifeste, et qui après avoir montré un désir de rendu consciencieux dans l'ensemble de leur travail, avoir réussi entre autres à prouver qu'ils comprennent la physionomie, pensent que ce n'est point assez. Ils assaisonnent la toile d'éléments saugrenus, compliquent leur cas de moyens baroques, de dispositions presque ridicules. Tel M. Van Beers, dans son *Auto-da-fé*, semblable à un pan de mur couvert d'affiches, ou dans son interminable procession aux variations froidement comiques et trop prolongées sur les capuchons et les cagoules. Aucune raison, une fois parti dans cet ordre de choses, n'explique comment cette procession ne se déroule pas sur une toile de cent mètres aussi bien que sur cette toile de dix mètres, où M. Van Beers pourrait passer sa vie à intercaler des rallonges.

M. Becker croit-il avoir marché en avant, en nous prouvant une fois de plus, que le virtuosisme de colorations claires montant toujours à l'octave l'une par dessus l'autre, comme Regnault aimait trop à les lancer sur la toile, est à la portée de bien des mains adroites?

Un tapis rosé, une draperie bleutée, une écharpe jaune, une sorte de chemise mousseuse, tout cela va très-bien; mais des bras à l'ombre

lourde, au ton désagréable; mais une tête qu'il a fallu faire luisante comme si elle était enduite de graisse; mais un type effacé, pâteux et néanmoins impudent, alors que le modèle, bien connu, est une personne au type fier, distingué, tragique, qui fait songer à Judith prête à tuer Holopherne; mais trois factures différentes, qui se contrarient, et qu'il a fallu entasser pour se tirer des difficultés que crée un problème pictural assez puéril! Celui qui, il y a quelques années, peignait l'apparition de la triple Furie à Oreste, valait mieux que l'auteur du portrait de *Mlle F. B.*, quelle qu'en soit l'incontestable habileté.

Les portraits cependant — qu'Holbein nous assiste! — les portraits nous maintiennent de force dans le monde moderne, près de l'homme et de la femme avec qui nous vivons. Ils ne sont pas tous des jeux de gaze, de satin, de rideaux de velours, de coussins, de tapis. Bon gré mal gré ils imposent le sérieux, l'étude attentive, l'effort de la pénétration, le sentiment de la vie. Sauf quelques incurables exceptions, le portrait est toujours bien peint. De par la même loi que celle qui fausse l'œuvre du coloriste purement tapageur, l'obligation de ceindre ses reins, de s'armer d'une patiente énergie pour saisir le modelé et le sens expressifs d'un visage, entraîne de proche en proche l'équilibre et l'achèvement de tous les autres éléments artistiques. Les portraits! On peut être épris des chitons, des péplos, des hauts-de-chausses, des chapeaux à plumes, des culottes courtes, des hauberts, des pourpoints, mais lorsqu'un peintre comme M. Bonnat peint un homme comme M. Thiers, on laisse toutes ces choses mortes et les êtres glacés qui les habitent pour venir au vivant. Il est bien de notre temps ce *petit bourgeois* en lunettes! Et les temps à venir se pencheront avec une avide curiosité vers sa figure. Le regard concentré, la bouche étonnante par sa ligne sinueuse, serrée, soucieuse, dans une attitude où se sent une arrière-pensée de lutte, mais où le combattant semble mesurer l'adversaire avec un certain dédain, tel nous apparaît l'illustre vieillard. Peut-être fallait-il prendre cinq ans plus tôt le vrai moment de faire son portrait: toute la puissance du visage s'est maintenant repliée, retirée vers la bouche; l'âge pèse un peu sur une vigueur si longtemps inaltérable. M. Bonnat, en traitant cet important personnage, a évité le relief parfois outré, le détail à saillie parfois excessive où il se laisse volontiers entraîner. Il l'a modelé avec une vigueur sobre, une rigueur fidèle mais large où passe comme un ressouvenir d'Ingres, enfin avec une infaillible perfection. C'est un portrait *historique* et l'on comprend M. Thiers trouvant lui-même qu'on le peint pour la première fois. La main sur la hanche, le teint trop bistré, le front et la charpente osseuse un peu étroits sont néanmoins de légères fautes, ou des traits superficiels. Un éclair de viva-

FIGURE DE LA « FAMILLE DE JEAN LE BOITEUX », PAR M. RAFFAELLI.

(Croquis au crayon par l'artiste.)

cité, de colère, de triomphe, une énergique tension de la réflexion, un de ces mouvements de la vie qui entr'ouvrent pour ainsi dire l'homme jusqu'au fond du cœur et des entrailles, on aurait pu les préférer à cette pose du portrait traditionnel qui amène quelque raideur et quelque somnolente fatigue chez le modèle, si intellectuel qu'il soit. Mais nous aurons beau chercher les défauts, l'œuvre est supérieure. Saluons l'homme moderne, dans l'une de ses plus hautes expressions.

Saluons-le aussi dans telles ou telles individualités même inconnues, quand les portraitistes ont su rendre toute l'acuité singulière de son aspect; dans le personnage, par exemple, envoyé par M. Delaunay, et qui est le plus remarquable portrait d'homme exposé au Salon, nous précisons bien le cas. De chez M. Ribot en vient peut-être la coloration qui se fait ici plus sourde, plus grise, et se fond partout en une curieuse gamme lie de vin. La construction du front, des yeux, de la tête est d'un maître du dessin qui sait aller chercher au fond d'un être tous ces vifs accents, ces caractères aigus et spéciaux souvent invisibles à bien des regards et qu'il faut arracher à la nature, parce que tout en les inscrivant sur un visage, elles les y cache aussi dans l'enveloppe générale commune à toutes les têtes. Combien d'artistes, d'observateurs se doutent-ils que la bouche est le trait dominant, générateur d'une physionomie? Là, résident en effet l'animal, l'instinct, donc le sens déterminant de l'expression. M. Delaunay fera des merveilles en suivant cette loi avec la fidélité d'Holbein, l'esprit pénétrant par excellence, doué des intuitions d'un philosophe et d'un savant !

Le portrait de M. Leibl est aussi fort remarquable, mais poussé du côté peintre plutôt que du côté dessinateur. Il y a dans cette toile une main d'une si belle pâte, si merveilleusement modelée par un miracle de pleine, chaude et onctueuse lumière, qu'elle nuit presque à tout le reste de l'œuvre. L'œil, malgré soi, la *coupe* et l'isole dans un cadre séparé.

Il y a des peintres d'esprit entier ou étroit, qui conservent un invariable procédé de facture ; d'autres, chercheurs ou incertains, changent volontiers de procédés; mais ce sont les premiers qui agissent sur les seconds. Une influence de M. Ribot, un de ces invariables, est sensible autour de lui. Nous l'avons reconnue chez M. Delaunay, elle reparaît dans l'*Émile Augier* de M. Dubufe. Les portraitistes se croient, souvent aussi, obligés à montrer leur talent sous deux faces, au moyen de deux pendants, la face froide et la face chaude, la face du dessinateur et celle du coloriste; et presque toujours le résultat leur donne un petit soufflet sur l'une des deux. M. Delaunay, entre autres, a pu s'en apercevoir

à son portrait de femme, un peu lourd et sans caractère particulier.

Nous ne parlerons pas, sur-le-champ, de tous les portraits; nous suivrons un moment, puis nous quitterons cette évocation de la face humaine qui produit toujours une profonde et attirante impression.

Un faire trop grenu couvre malheureussment d'un semblant de pétite vérole le bon portrait de M. Renard, aux regards tristes et dont l'expression ne s'empare pas du spectateur, mais se glisse en lui. La dame en noir de M. Bernardo, malgré un inutile artifice qui consiste à condenser exclusivement la lumière sur le visage, a le sens physionomique. Notons, en passant, les nègres vigoureux de Mlle Mary.

Un défaut général, involontaire, inévitable, marque les portraits sans fonds, c'est-à-dire peints sur un fond neutre. Ce fond, sombre, sans couleur, opaque, sourd, finit presque toujours par opprimer le peintre. Le portrait s'assourdit, s'attriste, s'éteint, s'endort sous la pesée de ce fond. Aussi le *Regnier*, un peu cordonnier endimanché, de M. Escalier, devient-il agréable par son air de vivacité, et reçoit-on une impression pareille devant le *Baron Taylor* de M. Durangel, à la face anglaise et fine, où le sang, à fleur de peau, mét une teinte rosée, et dont on peut constater la ressemblance absolue par le joli burin de M. Morse qu'en publie la *Gazette*. Aussi le regard tombe-t-il avec plaisir sur le gros homme à la pipe de M. Desboutin, figure tranquille mais point triste, figure solide, franche, et point du tout sous l'éteignoir; une large et saine figure, quoique de facture un peu épaisse!

Lorsque les portraitistes, au contraire, se décident à placer leur modèle sur un fond animé, meublé, un fond d'appartement, la coloration du personnage s'éclaircit, se ravive; il faut bien obéir aux réclamations impérieuses de ces tons frais, gais, qui circulent dans la rue ou dans les chambres. Mais ici encore, les peintres, le plus souvent, ont le tort de traiter ces fonds d'appartement en simples fonds; ils ne s'inquiètent que superficiellement des intimes et significatifs rapports de distance, de coloration, de lignes, et même d'*esprit* qui existent entre la personne et son milieu habituel. Le portrait de *Mme la duchesse Colonna*, par M. Blanchard, en donne un exemple d'autant plus sensible que l'auteur est un homme de beauconp de talent. Il a pris le parti d'étaler les étoffes et de montrer les meubles. Cette dame est-elle chez elle? Oui, voilà son mobilier! Point du tout, elle pose, sans aucune intimité, aucun accord avec son milieu. Jolie écharpe, bras médiocre; bonne table sculptée, tête lisse où le caractère si intéressant des traits de la personne n'est qu'en surface et s'affadit. Autant vaut *Mme E. C.*, si bizarrement transformée en dame de Walter Scott par Mlle Dawis.

Chose singulière, les portraits de femmes sont presque toujours inférieurs à ceux des hommes, et les portraits de jeunes femmes à ceux des vieilles femmes. Au XVIIIe siècle, on les faisait tous à merveille! Il faut dire que les femmes du XVIIIe siècle eurent un caractère net, tranché, curieux, bien d'ensemble qu'elles n'ont plus.

Il y a des exceptions; il y a des gens qui comprennent encore le charme féminin. M. Chaplin reste à leur tête, il garde cette magie souriante, vive, spirituelle, cette coloration *bienheureuse* qui ont fait de lui un des rares créateurs en peinture que connaisse notre époque, et par là même un frère, un cousin des artistes du XVIIIe siècle, le siècle des femmes. En revanche, M. Emile Lévy a-t-il voulu faire un portrait ou résoudre une équation sur le vert : chaise verte, robe verte, fond vert, cheveux un peu verts, boucles d'oreille vertes? Et puis, quoi? un visage bien modelé et un peu trop lavé, des yeux qui font trou, une personne qu'on ne peut deviner jeune ou vieille, et néanmoins un des meilleurs portraits de femmes du Salon. Un autre M. Lévy, M. Michel Lévy, a envoyé une *Jeune nourrice* appétissante. Nourrice et peinture sont également grasses. Le sens de la couleur, un aspect agréable, quand ils seront complétés par de la fermeté et débarrassés d'un certain chiffonné de la forme, feront remarquer cet artiste, qui veut à toute force faire des progrès. De l'entrain, de la liberté dans la longue dame de M. Sargent, jettent une autre note qui réveille la froide série féminine. Un portrait de dame en noir par M. de Mare, a été malheureusement et injustement placé très-haut, car un esprit et un sentiment de peintre s'y révèlent. La silhouette et le mouvement, très-distingués, indiquent le dessinateur pénétrant; le tapis persan et le mur à la clarté dorée sont d'un coloriste rare. Peut-être les deux qualités se heurtent-elles un peu, et verrait-on de la raideur, quelque sécheresse, dans la façon dont se détache le personnage sur ces fonds si souples, si lumineux et si enveloppés. Un beau talent s'annonce là dedans, croyons-nous.

Il est des modèles dangereux, véritables pierres d'achoppement pour le peintre, s'il ne sait les retourner du côté de l'accent énergique et profond, en les traitant avec rudesse. Un petit nez en boule, monté au haut de deux immenses joues retombant comme des poires sur un rabat de dentelles, a fait par exemple trébucher M. Hirsch, malgré de louables efforts, malgré des mains bien étudiées, malgré de beaux noirs répandus sur une soutane; au lieu de soins minutieux, il fallait de la brutalité envers cette figure. Un gros petit ventre arrondi, des jambes fluettes dans des culottes courtes, une gravité de commande sur une face rose, ne pouvaient inspirer la moindre idée de brutalité à un artiste

FIN D'OCTOBRE, PAR M. DUEZ.

(Dessin de l'artiste.)

comme M. Cot, qui certainement a toujours ignoré qu'il y eût, qu'il pût y avoir en peinture ce quelque chose, qu'on nomme la brutalité. Aussi qu'est-il arrivé aux deux peintres ? Il leur est arrivé que par d'insensibles affinités, leurs œuvres estimables se rattachent au comique portrait du diplomate vêtu tout de bleu, à la vue duquel est irrésistiblement évoquée l'idée d'un « amiral suisse ».

Pour le costume militaire, qu'étudient et piochent depuis longtemps les générations successives, on a maintenant la main toute formée, ne fût-ce que par l'héritage des habitudes, mais on ne l'a point du tout faite encore aux costumes civils ou religieux de notre époque. Il est toujours à parier qu'un pauvre conseiller d'État qui endossera son habit brodé, un prélat apparaissant dans sa robe, auront beaucoup à souffrir de la palette et du pinceau, auxquels ils infligeront de leur côté mille tourments. Les fonctionnaires, les magistrats, les évêques, parfois les généraux eux-mêmes, enfin les enfants, tous ceux qu'on peut appeler des êtres inusités, accidentels pour la peinture sont ses tristes victimes. N'en concluons pas néanmoins qu'elle haïsse l'autorité, la justice, la religion et la famille; il est des panneaux où elle leur fait réparation.

Revenons aux artistes qui, non-seulement cherchent l'étude dans le portrait, non-seulement cherchent la physionomie contemporaine, mais aussi l'accord de l'individu avec la vie, avec l'air ambiant, avec le lieu, ville ou campagne. M. Duez a été grandement soutenu par l'heureuse pensée de peindre une jeune femme au bord de la mer. Ce n'est plus seulement une tête ou un buste qu'on ne sait à quoi relier et qui vous laissent indifférents, à moins qu'ils ne viennent d'un talent supérieur. Ici la vie commence; la jeune femme s'appuie sur la balustrade d'une jetée, nous ne sommes plus dans l'indéfini. En récompense, M. Duez a trouvé une jolie attitude, une attitude de *jeune femme*, qui jamais n'aurait surgi dans un portrait fait pour le portrait.

L'aspect est gracieux, sans affectation ni fadeur; le corps sous la coupe de la robe moderne, prend un accent d'élégance particulier. Un faire sobre, large, vif, nous rappelle qu'à ses débuts, M. Duez suivait de près la manière de M. Duran et nous prouve que maintenant il s'affranchit. Le ton est intense, juste ; les dentelles, les gants, les plissés, tous les accessoires qui relèvent la toilette jettent une note exacte, rapide et bien subordonnée à l'ensemble. La tête reste faible, pénible, à demi brouillée, accessoire elle-même ; très-grand défaut. A ce propos, remarquons que beaucoup de peintres semblent n'étudier qu'un perpétuel *Traité de la supériorité de l'étoffe sur la peau humaine*. La tête n'appartient qu'au petit nombre. On tend à se localiser; les portraitistes négligent volontiers

le vêtement; les élèves de l'École n'ont de foi qu'aux musculatures, et les virtuoses de l'exécution ne voient en ce monde que les tissus, de sorte que pour avoir un bon tableau comme on les fabriquait aux époques arriérées, on devrait y employer trois artistes d'aujourd'hui.

Sur une autre jetée au bord de la mer, M. Duez a placé une famille : la grand'mère qui travaille, la mère qui pense, — elle ne pense pas à grand'chose, — et la petite fille qui regarde les flots. La même élégance, la même note moderne, la même belle tonalité forte, nette, sûre, pleine et aussi le même voile invisible brouillant les visages, indiqués comme une spirituelle esquisse et non marqués avec toute leur plénitude, se retrouvent dans cette jolie toile.

Notre existence, notre monde, nos allures, imprègnent de même le sentiment et la peinture de M. Mathey. Nous avons encore dans les yeux un petit vieillard en veste de nankin, debout sur un fond de chambre tapissé d'un papier à fleurs, qui était l'œuvre de cet artiste. Celui-ci est devenu plus savant, il manœuvre la peinture avec une aisance, une certitude et un équilibre complets ; il *voit* parfaitement le ton dans sa force et sa finesse, ce qui n'est pas un don commun. Devant son *Portrait de M. Rubé*, où il n'y a rien à reprendre, dont la valeur est sérieuse, non ordinaire, nous regrettons cependant le petit vieillard en veste de nankin avec son mur au papier à fleurs, où il y avait beaucoup plus à reprendre, mais aussi à prendre, parce qu'il y circulait un souffle de vie naïve et originale. Et quel dommage que M. Mathey ne se soit pas décidé à montrer M. Rubé en plein milieu, en plein coup de feu de décorateur, au lieu de se borner à une indication, un simulacre refroidissant une scène qui aurait pu être si animée et si curieuse.

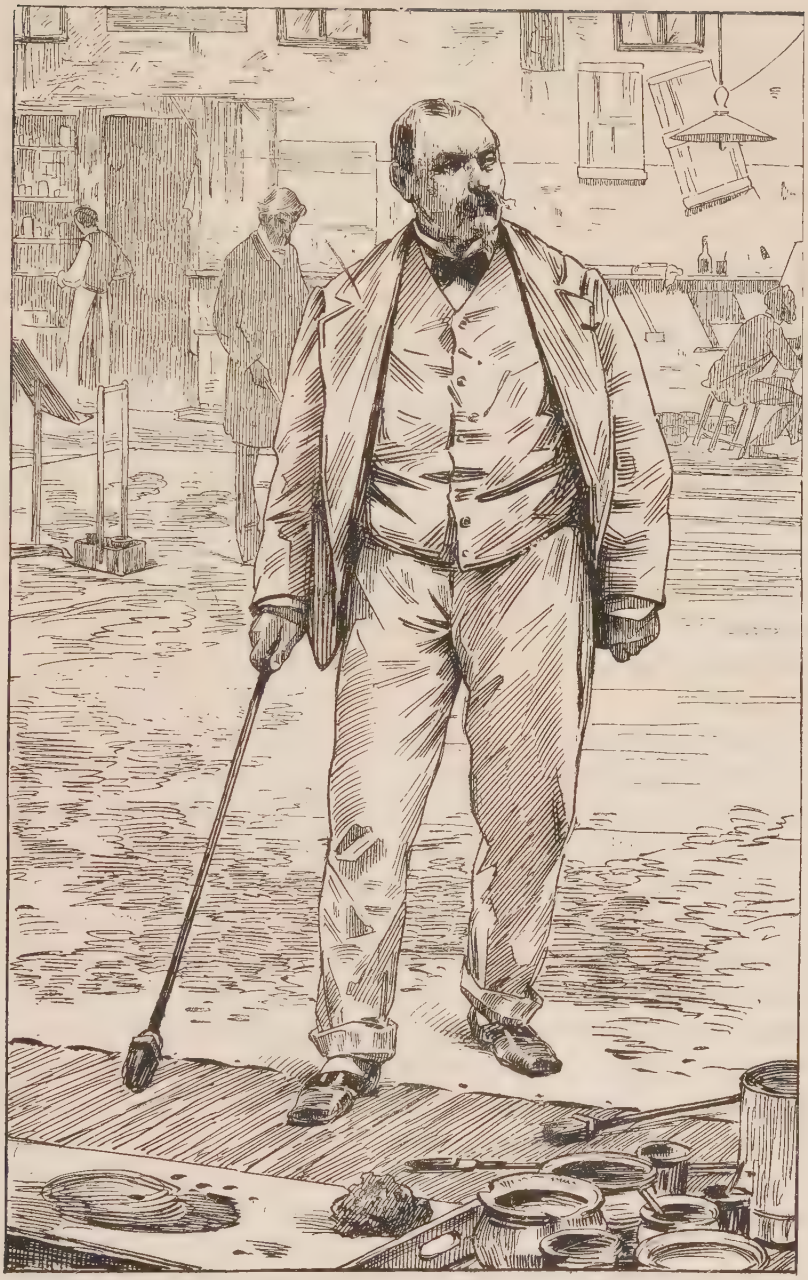
En grand, résolûment, M. Gervex a fait la tentative moderne. Sa vaste église — celle de la Trinité — est remarquablement éclairée par une bonne unité de ton transparent, moelleux, qui s'étend bien sur les marches de l'autel, sur les piliers, les vitraux, sur les blanches draperies des enfants et dans la profondeur de l'édifice. Sauf en un coin où trois grandes figures, l'auteur le sait lui-même, tiennent d'une peinture vulgaire, ronde, écrasée, l'exécution est vive, à la fois adroite et simple, non sans quelque hésitation à cause de l'énorme surface de la toile ; une longue ligne de communiantes occupe le tableau à mi-hauteur, bien comprise, hardiment empruntée à la vérité, mais un peu égale et uniforme, susceptible d'être prise pour un seul large voile blanc étendu sur une barre. D'autres communiantes descendent en file le long de l'escalier, légères, recueillies, naïves, le visage un peu incertain cependant. A propos de ce tableau, très-remarqué, comme à propos de tous les autres,

nous dirons que le critique ne critique ni pour contrarier le concert des éloges ni pour affliger; sa devise est : *servir*. Servir en ennuyant le moins possible ceux qui lisent. L'*Ami Brispot* du même peintre, ami assis dans une chambre, le chapeau sur la tête et le parapluie entre les jambes est fort bien, tout à fait saisi dans le sens d'une individualité vivante, qui nous rappelle des gens, des figures que nous avons vus. Promptement enlevé, le résultat tient à la familiarité de la pose, aux rapports justes de l'habit, de l'intérieur, du visage, des colorations et des lignes. Représenter un contemporain son chapeau sur la tête a jusqu'ici porté bonheur à ceux qui se sont amusés à le faire. M. Fantin-Latour le premier, puis M. Mathey et M. Gervex.

Tout en parlant, nous pensons que les lecteurs de la *Gazette* ne s'étonnent pas de voir un *bourgeois* se plaire avec ses pareils, s'intéresser à la manière dont l'art les comprend. Les lecteurs de la *Gazette* sans cesse régalés des succulentes choses de l'art d'autrefois, doivent être blasés sur la grande cuisine, et un petit *miroton* artistique, par hasard, variera les sensations habituelles de leur palais, quand même il le surprendrait.

Combien seront précieuses dans deux ou trois cents ans ces rues de Paris animées de passants, telles que les font M. de Nittis et M. Béraud. L'habitude émousse en nous une foule d'observations, et ces toiles nouvelles ont, entre autres, l'avantage curieux de nous rappeler que le principal élément architectural et décoratif de la plus belle ville du monde, consiste dans ces singulières colonnes qui... et lorsqu'on songe que les archéologues, les Beulé futurs, déblaieront avec passion, relèveront, recueilleront, déposeront avec piété dans des musées ces fameuses colonnes de la nouvelle Athènes, disserteront sur leur beauté, leur origine... cette idée ne laisse pas d'être assez drôle. Mais l'architecture seule est coupable ici, non la peinture.

Le *Quai*, de M. de Nittis, séduit par les caressantes légèretés de la touche et du ton, par la gaieté de la lumière, par l'air qui baigne les maisons, les lointains, par le mouvement des personnages; sans une insaisissable confusion qui fait flotter l'ensemble, ce nouvel aspect parisien serait le plus remarquable que son auteur ait encore saisi. Le jeu de M. de Nittis abat cette année deux atouts supérieurs, deux adorables aquarelles. M. Béraud, très-bon tacticien, a porté toutes ses forces sur les personnages, tandis que sa rue, de ce gris froid particulier à l'hiver de Paris, les encadre sans les envelopper entièrement. Précision, sincérité, point de prétention anecdotique, attitudes vraies de passants, voilà le très-bon de son affaire. Deux ou trois figures de *gandins*, toute-



PORTRAIT DU DÉCORATEUR RUBÉ, PAR M. MATHEY.

(Dessin de l'artiste.)

fois, ne mordent pas sur le spectateur et auraient besoin qu'on les ravivât; enfin, un peu plus de liberté générale serait nécessaire, après quoi un petit tableau comme celui-là resterait typique. Il est juste de dire que M. Béraud est entré dans la carrière après M. de Nittis. Quand il mettra un peu moins de liberté et un peu plus de précision dans son exécution, M. Gœneutte, qui déjà peint très-clair, très-vibrant, marchera sur la même ligne que ses aînés. M. Gœneutte est entré dans la carrière après M. Béraud. A ces journées parisiennes, M. Luigi Loir oppose une soirée parisienne. L'atmosphère nocturne, dans ses gris foncés et pourtant vaporeux, les silhouettes des promeneurs, tour à tour éteintes ou ranimées, procèdent d'une observation qui n'est pas vulgaire; mais fallait-il se donner tant de peine pour n'attirer les yeux que sur des becs de gaz et des lanternes de fiacre qui rappellent les taches d'un marbre de peintre en bâtiment?

Des vues de Paris purement paysagistes ont été envoyées par MM. Mols, Lapostolet, Lecomté. Le panorama d'Anvers a gâté entièrement la main du premier; le désir intempestif de se montrer coloriste a gêné la main du second; et le troisième pour faire valoir un joli ciel n'a pas hésité à alourdir le pont, les maisons, la Seine, c'est-à-dire les quatre cinquièmes de son tableau du *Pont-Neuf*, où néanmoins reste de la vigueur.

A côté de nos rues de Paris, voici les voies aquatiques de Venise : une vraie Venise enfin, éclatante, colorée, mais par la puissance d'une couleur *exacte*, et non par le tumulte de pétards et de boîtes à couleurs brusquement renversées; une Venise d'aujourd'hui à l'eau verte, et cette eau est superbe, on en respire l'odeur; un ciel bleu intense où l'on sent passer un air vif; une lumière nette, forte, qui donne un grand calme et une grande étendue à l'espace; une clarté qui place et précise les choses chacune à sa distance, dans la valeur de ton que veut cette distance. La scène montre une fête religieuse et l'on a bien l'impression d'une fête. Un pont de bateaux relie la Giudecca à la ville, pour livrer passage à une procession qui se déroule jusque dans le lointain. Le vent agite les bannières et les vêtements sacerdotaux. C'est du Guardi rajeuni, rafraîchi, que cet important tableau de M. Vannutelli, où se ressentent à peine les pétillements de costumes chers à la nouvelle école hispano-italienne venue derrière Fortuny.

En enregistrant les peintres qui sont nés d'avant-hier et sont entrés d'hier dans le mouvement déjà vif qui attire l'art autour de la vie moderne, n'oublions pas quelques-uns des initiateurs de ce mouvement. Il y a près de vingt ans, sinon davantage, M. Boudin, ce simple, ce

candide, ce sagace et profond observateur, commença à peindre les ports, les pêcheurs, les infinies transformations des ciels de la Manche, les Parisiens aux bains de mer. Dès lors, la mer moderne, c'est-à-dire accommodée avec des pêcheurs, des barques, des ports, des Parisiens sur des jetées ou près des cabines de bains, intéressa soudain les peintres qui auparavant ne connaissaient que le naufrage, la tempête,

LE DIMANCHE, PRÈS DE SAINT-PHILIPPE-DU-ROULE, PAR M. BÉRAUD.

(Croquis de l'artiste.)

l'abordage, l'incendie, la mer à drames et mélodrames. La bonne mer tranquille, intime, une mer de famille, le mot vient de force, apparaissait enfin dans les expositions. Maintenant les jetées, les cabines, les bonnets de coton, les paniers de moules ne nous manquent pas. Ici jaillit la robuste panse du bateau de M. Butin avec des pêcheurs, beaucoup moins bons que ceux qu'il rend avec tant d'énergie dans ses beaux dessins; plus loin, la mer jaune, le steamboat jaune, la jetée jaune, les trop jolis messieurs en paletot jaune, le tout reluisant comme une casserole battant neuf, qu'a faits M. Poirson, évoquent l'idée de l'étamage plus que celle de la peinture; puis apparaissent les baigneuses privilégiées de M. Von Thoren, dont l'eau ne mouille pas les

costumes, tableau intitulé probablement le *Miracle de Trouville*; puis voici plus foncés, moins fins, moins baignés d'air et de nature, peut-être presque aussi fins, aussi bien baignés d'air que les tableaux personnels de M. Boudin, des tableaux de M. Boudin, par MM. Lecomte et Le Sénéchal; puis c'est M. Feyen, fidèle jusqu'à la mort aux Cancalaises qui lui montrent leurs jambes, jouent aux quilles avec lui, et lui suggèrent l'arrangement de fort gentilles petites scènes.

Préférez-vous les ouvriers aux pêcheurs? Levez la tête très-haut et regardez les deux cabarets de M. Léonce Petit, envers qui le Salon exerce toujours une hospitalité un peu collet-monté; à défaut de très-bonne peinture, au moins le caractère des physionomies populaires s'y montre-t-il bien indiqué.

Si vous aimez mieux l'aristocratie que le peuple, jetez un coup d'œil sur le *picotage* de M. Charnay, représentant une élégante société dans un parc, et arrêtez-vous devant les petites toiles de M. Maxime Claude, où la coloration s'évanouit dans la délicatesse et la finesse et où passent, comme des ombres teintées, les amazones, les gentilshommes chasseurs, les lords et les ladies; c'est une merveille, et de ligne rigoureuse presque grande, que ces petits lords et ces petites ladies qui s'échappent des doigts de M. Claude. La haute élégance, saisie dans ses traits aigus, concentrée à l'état acide, résumée dans certaines inflexions que bien des yeux non exercés ne sauraient jamais apercevoir, n'appartient qu'à lui jusqu'à présent. Ah! son tableau du *Déjeuner!* Il y a une telle grâce, une telle finesse soignée dans le décor, que le carrelage, la cheminée, le plafond, les murs, traités avec un pinceau de velours et de duvet de cygne, sentent les parfums, semblent rasés de frais, baignés, épilés, ornés de linge d'Irlande, et d'ailleurs sont ravissants; quant aux personnages, pâlis et légers, leur nature individuelle et leur valeur sociale se discernent au premier coup d'œil. M. Claude possède un art personnel. Pour nous, c'est le plus beau compliment que nous puissions adresser à qui que ce soit.

Ces peintres du temps moderne se répartissent en bien des catégories. Les comiques font la nique aux sentimentaux. Ce sont des *néo-biardistes*, s'efforçant d'être fort joyeux. La drôlerie bourgeoise revêt à leurs yeux sa plus haute expression avec la *Noce*, la noce au sens propre et au sens figuré. Il est impossible d'être plus bourgeois que M. Denneulin, dans la pleine vulgarité du mot. M. Dansaert peint un peu mieux et n'exprime pas davantage. M. Simon Durand a plus d'esprit et les doigts plus agiles. Un de ses tableaux, le meilleur, et assez énigmatique, représente un énorme nez qu'accompagne un visage trop petit. Eh,

CAUSERIES A HYDE-PARK; — SOUVENIR DE LONDRES, PAR M. MAXIME CLAUDE.

(Dessin de l'artiste.)

allez donc la gaieté! L'or et le plomb, l'argent et le zinc se confondent dans la chaudière où bout mêlé d'écumes, de gangues diverses, le minerai de l'art nouveau.

Les sentimentaux ont été plus heureux que les comiques. La jeune *Alsacienne* de M. Jundt est venue, selon l'habitude, au rendez-vous, songeuse, émue, au milieu des herbes des prés, à demi noyée par la vapeur du matin, toujours simple dans sa jupe bleue, toujours peinte avec cette harmonie aimable et ces tons à lui propres qui mettent le peintre parmi les artistes qu'il faut grandement estimer. Non loin d'elle se tient la *Modiste* rêveuse, amie de la nature et vêtue de noir, dont M. Feyen-Perrin aime, tous les deux ans, à exprimer les sensations. A leur rencontre, s'avance la canéphore de M. Breton; elle a remplacé la corbeille sacrée par une botte de paille. Antique par le buste et les bras, à peu près paysanne par la tête et les jambes, telle est la *Glaneuse* revue et corrigée que depuis bien longtemps, de son côté, il fait rentrer le soir sous la grisaille de l'ombre, alors que la nuit va tomber. Une sorte de grisaille en effet! Grisaille sans reliefs, très-plate et qui favorise par conséquent l'alliance impossible d'une statue avec une figure réelle. Le très-haut talent de l'auteur, sa connaissance achevée des beaux contours n'ont pu faire qu'il réussît cette alliance impossible; l'œuvre reste incertaine comme dessin, comme couleur et comme signification. Cette fois, la statue de la *Glaneuse* semble avoir été dressée sur son piédestal, en réponse à la *Pêcheuse* que M. Vollon a exposée en 1876, et vouloir montrer une sorte de *canon* régulier, hiératique au besoin, de la paysanne, opposé aux libertés que l'on pourrait prendre de côté ou d'autre avec celle-ci. Il faut cependant prendre parti entre jadis et à présent. Et puis Millet n'a-t-il pas emporté dans sa tombe le grand secret des paysans?

Le charme d'un sentiment profond planant sur la vie paysanne, sur les champs et les bois, l'expression de l'homme et de la nature associés ensemble dans le labeur, dans la peine, dans le *gris* du temps et de la vie, deux toiles, intéressantes à un haut point, et qu'on a placées au second rang, les recèlent doux, intenses, sincères, tout attendris. C'est le *Débardage* de M. Mauve : un terrain à peine accidenté, des troncs d'arbres sur le sol, des chevaux qui vont les emporter, des bûcherons et des charretiers voilés par la brume de la forêt, dont la lisière s'entrevoit; le ciel nuageux, humide, froid et blanc, pas autre chose, et *fait de rien*, et l'on est enlevé du Salon et l'on est transporté en pleine sensation de novembre, au milieu d'un bois que les coupes ont éclairci. C'est la *Charrue* de M. Maris, où la peinture est appuyée davantage. Ici, le crépuscule

laisse encore de la lumière au ciel, la terre s'assombrit, terre pauvre, nue et plate, et lentement va la charrue attardée, conduite par un pauvre homme courbé sous le souci du travail. Épris de sujets dramatiques, de colorations et de compositions ambitieuses, les juges de la peinture dédaignent ou méconnaissent ces études hollandaises faites avec l'humilité de la nature que Constable voulait chez l'artiste, ces études candides, émues et réservées. Par le même ordre de dédains, on a rejeté au troisième rang sur la muraille les œuvres de MM. Liebermann et Henkes. Les dernières recettes perfectionnées de l'exécution ont certainement leur valeur, mais lorsque des hommes qui ont prouvé ailleurs qu'ils les connaissaient et savaient s'en servir, les laissent un jour à l'écart et cherchent au contraire à rendre, par les moyens simples et naïfs de l'art, une impression délicate; lorsque M. Liebermann nous envoie son *Ouvroir d'Amsterdam*, si clair, si juste, si neuf d'aspect ; lorsque M. Henkes nous envoie son intérieur de *Treckshuyt*, si curieux, où les personnages atteignent le plus haut degré de la bonhomie familière, et que nous traitons ces peintres avec mépris, nous avons tort et très-grand tort.

Nous sommes arrivés à un point où le paysage avec figures touche au paysage pur, qui touche à son tour au plus moderne de l'art.

A quoi bon de nouvelles phrases sur le paysage? Elles ont toutes été faites. Répétons seulement le mot de Constable : « L'artiste doit contempler la nature avec des pensées modestes; un esprit arrogant ne la verra jamais dans toute sa beauté ». Aujourd'hui, au contraire, la modestie ne s'asseoit plus sous le parapluie rouge, et c'est l'arrogance qui porte sur le dos le sac de voyage. La crânerie de l'effet, les tons puissants, le beau métier, « l'épatement » du confrère dont la main consciencieuse et hésitante va lentement, voilà ce que beaucoup se contentent de rechercher.

A peine s'inquiète-t-on du dessin, et l'on a perdu, à peu de chose près, la compréhension des formes de la terre; Dieu sait pourtant si elles n'épuisent pas toutes les variétés de l'expression: la puissance, la pauvreté, la douceur, la sévérité. Le tort du paysage familier, introduit depuis quarante ans seulement dans l'art français, a été de détruire la loi de dessin que s'imposait l'ancienne école. Les temples, les colonnes, les rochers taillés avec de belles symétries, les arbres bouffants en panache ou étendant des branches tragiques ont disparu, mais avec eux les formes caractéristiques de la terre ; on nous apporte à présent des terrains chiffonnés comme des torchons qu'on a roulés entre ses mains, des arbres embrouillés, noués comme des écheveaux de fil, des vallées qui ressemblent à l'intérieur d'une cunette sur le bord d'une route, et

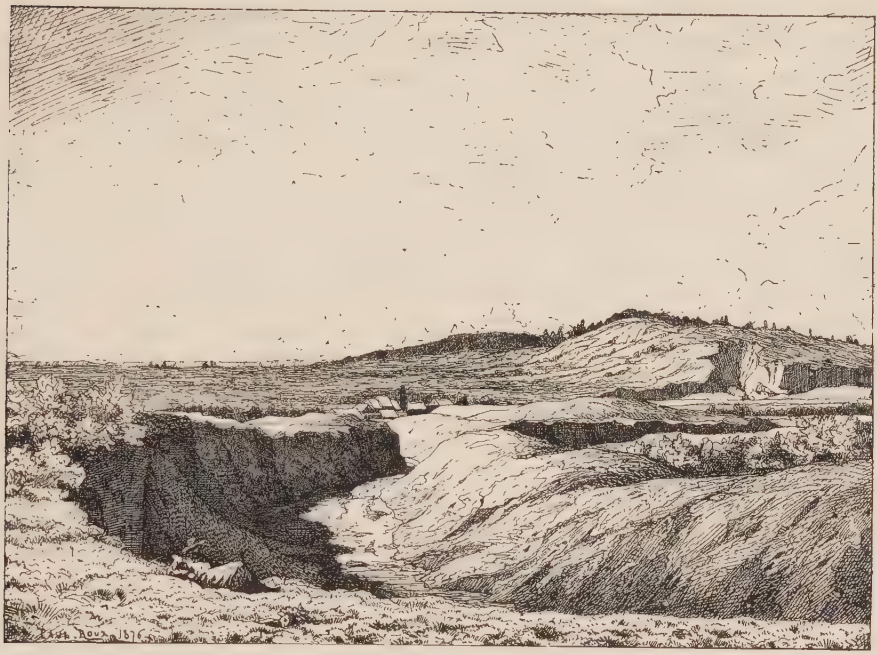
des coteaux pareils à un plum-pudding. Les formes de la terre, plantureuses ou sèches, vigoureuses ou chétives, sont la principale source des impressions fortes que peut nous donner le paysage; la couleur changeante des heures du jour représente la mobilité, l'animation de la physionomie terrestre, les émotions passagères qui l'agitent, mais son caractère, son tempérament résident dans sa structure, non une générale et simple charpente de dessous comme l'ossature et la musculature du corps humain, mais la structure locale, variée et accentuée par la *chair* géologique et botanique, si l'on peut dire ainsi.

Le bienfait du paysage familier a été de rapprocher la terre de nous, de nous unir à elle, de mettre en communion avec elle nos maisons, nos villages, nos vêtements, nos figures. C'est par là, c'est par le paysage, que peu à peu le monde moderne a été amené sur la scène. Quand nos yeux, jusqu'alors académiques, remplis de personnages mythologiques, antiques et historiques (terribles terminaisons lorsqu'on les entasse l'une sur l'autre !), se furent apprivoisés peu à peu avec la fumée de la chaumière cachée dans un large pli de terrain bien étoffé, puis avec la chaumière elle-même apparaissant au coin d'une haie, plus tard avec le village tout entier au bord de la route, avec le paysan, la charrue, les bœufs, les blés qu'on fauche, la charrette et le vieux cheval, il est devenu possible ensuite de mettre sous ces yeux *désacadémisés*, l'homme en redingote, le logis de cet homme, la ville et les rues où cet homme s'agite, l'omnibus où il monte, les boutiques où il amasse ses provisions. C'est grâce à l'affranchissement du paysage, à sa révolte selon quelques-uns, que nous aurons peut-être, un art national, *indigène* ainsi que l'appelait un de nos critiques. Un tel résultat, qu'on le combatte ou qu'on y pousse, a quelque importance, avouons-le, et le bourgeois qui prône ici l'art nouveau savait, avant de commencer ses antiennes, peut-être impatientantes pour certains esprits, que la question était aussi large, aussi palpitante que toutes les grandes questions de science, de philosophie, actuellement en débat.

Et puisque nous sommes à la campagne, qu'on nous permette de n'y point faire une hiérarchique distribution de bons points, mais d'aller à notre guise, en naturaliste.

Les formes caractéristiques de la terre, où nous les voyons saisies d'une main qui serre bien, c'est chez deux artistes peu connus : l'un tout jeune, M. Paul Roux, l'autre âgé déjà et qui a usé bien du temps en efforts et en essais, M. J. Desbrosses. Qui se serait douté que la colline d'Orgemont, à deux pas de Paris, montrerait des lignes, des étages de terrains, secs et souples à la fois, s'élevant par une ondulation ample et

simple, que l'œil suit avec plaisir, surpris de se reconnaître si aisément dans les mouvements de cette vaste étendue à la tonalité d'un jaune gris discrètement relevé de vert? M. Roux est doué d'une vision rigoureusement attentive, et on remarquera dans l'avenir la note précise et personnelle de ses paysages. Le plateau du *Mont-Noir*, de M. Desbrosses, est un type d'assiette nette et ferme, le type d'une de ces physionomies générales de la nature qu'on a rencontrées dans les montagnes.



PLATRIÈRES DE LA BUTTE D'ORGEMONT, PAR M. PAUL ROUX.

(Dessin de l'artiste.)

« J'ai vu cela : » telle est la première impression devant ce plateau et ces versants qui viennent s'y entre-croiser, tous revêtus de verts énergiques et variés. J'ai vu cela! Combien de paysages nous rappellent-ils un souvenir bien défini et un lieu significatif ?

Le plus pittoresque, le plus beau motif du Salon a été choisi ou *surpris* par M. Herpin ; peut-être est-il trop riche même, dans sa série de gradins composés de rochers que surmonte un village, de larges terrains herbeux et de pentes s'enfonçant, couvertes de grands bois, jusqu'à la mer qui brille par-dessus les arbres. Un beau ton, un peu sombre, descend et remonte le long de ces gradins. M. Herpin n'aime pas le paysage *étouffé*,

il l'aime vaste, il aime les rendez-vous de collines, d'accidents et d'incidents, l'animation, la variété, une *vie active* de la nature. M. Guillemet n'aime pas non plus le paysage *étouffé, fermé ;* il le veut *ouvert*, plein de recul, donnant carrière à l'œil, laissant place au ciel, à la lumière. Sa *Plage* s'étend jusqu'à l'horizon, bordée de claires falaises, tapissée d'un varech aux bruns noirs très-vigoureux, inondé par la lumière puissante d'un ciel où le vent fouette une armée de nuages. Il a exposé aussi une chaumière au milieu de prés, qui montre les mêmes qualités : vastes espaces, ciel hardi, colorations fortes, lumière superbe. Mais il faut demander un dessin plus attentif à ce beau talent qui commence, et qui laissera sa trace.

Les arbres du grand bois bas breton de M. Bernier dressent leurs cimes par-dessus tous les autres paysages. OEuvre considérable, grave, savante, froide en quelques parties. La rivière qui coule derrière les troncs des grands arbres, sous leurs basses branches, et reflétant leurs teintes, unit la tonalité de ses eaux à celle des feuillages, réveille une sensation maintes fois éprouvée. La clarté oblique et refroidie, les ombres allongées et éclaircies de l'automne pâlissent le bois déjà dépouillé. Les bûcherons parlent au coin de leur hutte ; néanmoins le silence domine sous ces beaux arbres qui se dressent comme les colonnes d'un temple solennel et recueilli. M. Bernier a noblement donné cette note du solennel silence des forêts. M. Hanoteau est le maître d'un autre très-bel arbre, fortement martelé, d'un vert à rendre pensifs ceux qui cherchent les beaux verts. Ce bel arbre, néanmoins, ne *tourne* pas assez. M. Hanoteau aurait-il inventé la culture du hêtre ou du chêne en espalier ?

L'automne humide, les prés, la terre mouillés, le ciel plombé, les maisons du village au fond, derrière la silhouette amaigrie des arbres dévêtus ; le temps gris, triste, qu'une lueur de soleil le long de l'horizon laisse encore incertain et menaçant ; une odeur de pluie qui monte des gazons et des chemins trempés, tout cela est exprimé par M. Denduyts avec la liberté et la simplicité de moyens où s'arrête l'esprit vraiment artiste. Le calme d'un jour voilé, la variété des allures et des feuillages d'arbres, le doux assoupissement du pré, M. Yon les a bien rendus, d'un faire léger et libre aussi. La note toujours curieusement serrée de M. Robinet se retrouve dans sa claire et méthodique vue du *Bodensée, à Bregenz.* Les détails aigus d'une microscopique *Corderie*, par M. Lambron, ne laissent pas de frapper. Une *Vue de Dordrecht*, de M. Ribarz, étend sous les yeux un aspect franc et coloré. Après avoir cité, pendant cette première excursion, une mer courroucée et brillante d'écume, par M. Courant ; la *sensibilité* des tons dans les marines de M. Artan ; le

[illegible] d'air vaste, [illegible] rendez-vous de collines, d'accidents et d'incidents, l'[illegible], la variété, une *vie active* de la nature. M. Guillemet n'[illegible] plus le paysage *étouffé*, *fermé*, il le veut *ouvert*, plein de vent, donnant carrière à l'œil, [illegible] ciel, à la lumière. Sa [illegible] s'étend jusqu'à l'horizon, [illegible] tapissée d'un varech aux bruns noirs très-vigoureux, [illegible] d'un ciel où le vent [illegible] de nuages. [illegible] une chaumière au milieu des prés, [illegible] les mêmes qualités : vastes espaces, ciel hardi, colorations fortes, lumière superbe. Mais il faut demander un dessin plus attentif à ce beau talent qui commence, et qui laissera sa trace.

Les arbres du grand bois bas breton de M. Fernier dressent leurs cimes par-dessus tous les autres paysages. Œuvre consciencieuse, [illegible], savante, froide en quelques parties. La rivière qui roule derrière les troncs des grands arbres, sous leurs basses branches, et reflétant leurs teintes, unit la tonalité de ses eaux à celle des feuillages, réveille une sensation maintes fois éprouvée. La clarté oblique et refroidie, les ombres allongées [illegible] M. Hano- [illegible] être ou du chêne ou espaliers ?

[illegible] humide, les prés, la terre mouillés, le ciel plombé, les toitures du village au fond, derrière la silhouette amaigrie des arbres [illegible]; le temps gris, triste, qu'une heure de soleil le long de l'horizon laisse encore incertain et menaçant [illegible] odeur de pluie qui monte des gazons et des chemins trempés, tout [illegible] est exprimé par M. Bendinyts avec la liberté et la simplicité de [illegible] s'arrête l'esprit vraiment artiste. Le calme d'un jour voilé, les [illegible] les allures et des feuillages d'arbres, le doux assoupissement [illegible] d'en les a bien rendus, d'un faire léger et libre aussi. La note [illegible] serrée de M. Rebinet se retrouve dans sa claire et [illegible] vue du *Dodensée*, à *Bruges*. Les détails aigus d'une microscopique *Cordérie*, par M. Lambron, [illegible] pas de frapper. Une *Vue de Dordrecht*, de M. Ribarz, étend [illegible] les yeux au aspect franc et coloré. Après avoir cité, pendant cette [illegible] excursion, une mer courroucée et brillante d'écume, par [illegible] la [illegible] des tons dans les marines de M. Actan, [illegible]

J. JRANGEL PINX

Imp Ch Chardon Aîné Paris

Juillet chaleureux de M. Delpy; les fortes colorations de M. Chabry, les dessous de bois luxuriants de M. Bodmer; le paisible et large *Octobre* de M. Guillon, arrêtons-nous, heureux de la pensée que nous retrouverons, entre autres dans la seconde promenade, l'admirable *Soir* de M. Daubigny.

Pour le moment, les peintres de figures sont tellement impérieux, qu'ils nous arrachent à l'art balsamique, au monde des *simples*.

Un monde qui n'est pas simple est celui des artistes qui, regardant l'Antiquité à travers on ne sait quelles lunettes de farceur, n'y voient qu'une opérette et travaillent au son des rhythmes d'Offenbach; sceptiques envers la noble, la naïve, la touchante et la terrible antiquité, ils croient de toute leur âme à *Bu qui s'avance*. A chacun son goût et sa foi.

Les *Danaïdes* de M. Hector Leroux, autrefois ingénieux, ne sont qu'une fade et longue plaisanterie en deux files. M. Motte a fait sa petite chanson, son petit pont-neuf sur *Samson et Dalila*. Le fin du sujet vient de ce que les Philistins sortent de partout: il en descend du toit, il en monte par l'escalier, il en surgit par des trappes, il en grimpe par la fenêtre, il en jaillit des armoires, des tiroirs, des cartons à chapeaux; on dirait une immigration de rats! Tous sont coiffés d'un casque béotien, ce qui leur donne l'air de gens arrivant de chez le maître d'armes avec leur masque d'escrime.

Une immense scène de badigeonnage envoyée par M. Glaize, et la *Famille des Satyres* de M. Priou, jouant du mirliton et de la crécelle, avec des biceps et des pectoraux mis fort en saillie par de fortes ombres, selon les meilleures formules du relief, complètent la série des tableaux où l'antiquité est prise gaiement.

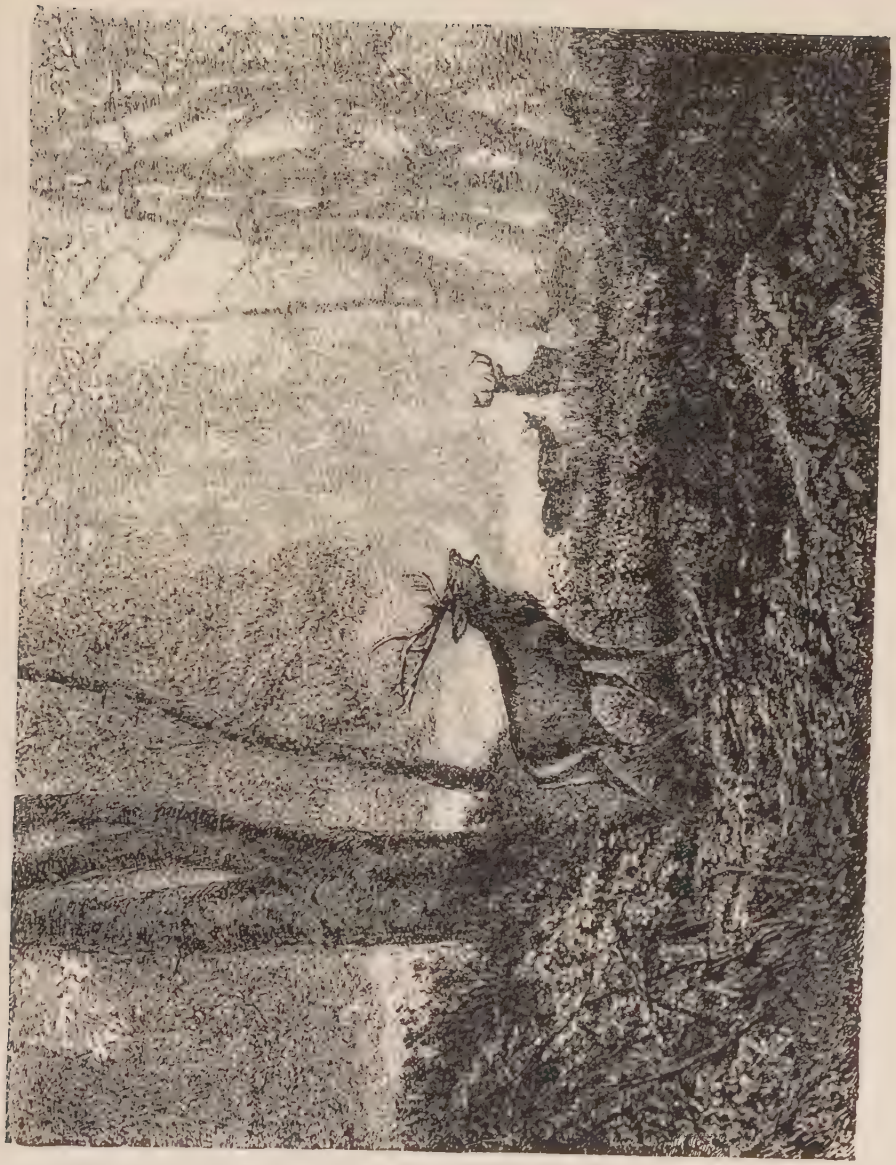
M. Alma-Tadema lui-même a failli quelquefois verser dans la plaisanterie, non par irrévérence, mais par une spirituelle et même utile tendance à l'*anachronisme*, utile parce qu'elle nous éclaircit la vie antique, la fouette et la rend piquante en l'appariant à la nôtre. Véronèse et Raphaël en firent autant à leur époque, et M. Alma-Tadema suit tout bonnement les grands exemples, lorsqu'il met à ses scribes-esclaves la plume derrière l'oreille comme à nos commis de magasins, et donne à l'introducteur des clients qui sollicitent *Une audience chez Agrippa*, le geste d'un petit clerc débitant à ses camarades une histoire que le patron ne doit pas entendre. Notre haute critique historique n'imagine point autrement la chose : M. Renan nous explique Pilate en le comparant à un de nos préfets de Basse-Bretagne, et saint Philothée en l'assimilant à M. de Rémusat. Mais quel tableau délicieux, sauf en quelques parties des premiers plans, nous a envoyé cette année M. Alma-Tadema!

Jamais il n'avait peint avec ce charme exquis de coloration; tout le haut de cette toile est une petite merveille lumineuse. Le jour qui éclaire les colonnes de l'arrière-salle, la foule animée aux attitudes respectueuses qui la remplit, le thème délicat des tonalités, le nerf plein et sonore des accords, leur justesse absolue, exercent une complète séduction. L'élan d'une transformation ravive le talent de l'artiste et le délivrera de certaines pâtes lourdes, de certaines élégances arrondies où le désir d'accentuer le relief l'entraînait de temps en temps.

Autour de la vasque où les lutteurs *suants* allaient se baigner au sortir de l'arène, M. Émile Lévy a également voulu ressusciter le monde antique. Les personnages ne sont-ils pas trop tassés? Son architecture trop sacrifiée ne semble-t-elle pas garder à peine la consistance d'un cartonnage? La mièvrerie, sous prétexte d'expression triomphante ou insolente, n'affaiblit-elle pas les physionomies de l'athlète et de ses riches amis, cette fois si modernes qu'on y sent un incomplet travestissement en Romains de jeunes et insignifiants messieurs du boulevard? Les corps, d'un bien beau blanc, n'ont-ils pas les plis épais et moelleux de la laine au lieu des plis plus secs et plus minces de la peau humaine? La dame qui passe dans sa litière au fond de la place, ne risque-t-elle pas d'être prise pour une statue ornant une fontaine publique, plutôt que pour un être vivant? Et par tant de questions et de doutes ne voilà-t-il pas un tableau anéanti? Non. Il reste l'œuvre d'un artiste important souvent plein de grâce, toujours très-savant et quelquefois bien personnel; des épisodes et des figures très-heureux ripostent, dans la *Meta sudans*, à ceux qui le sont beaucoup moins. Mais, remarquons-le, les empiétements du sens moderne grandissent tous les jours, et il déborde jusque sur le terrain de l'antiquité.

Voici maintenant d'autres artistes avec lesquels il ne faut point plaisanter, et qui de l'antiquité remontent au moyen âge, mais sans mettre jamais le pied au delà de cette dernière époque. Nous avons commencé par les modernes, leurs adversaires sont maintenant en ligne!

L'énorme est-il nécessaire? Une très-grosse Médée a-t-elle plus de mérite qu'une Médée de grandeur naturelle ou qu'une Médée demi-nature? On songe devant la *Médée* de M. Morot à la scène du Petit-Chaperon rouge : Mère-grand (grosse mère plutôt, et pour être mieux d'accord avec la figure qui nous occupe), que vous avez de grands yeux en coulisse! — C'est que je dois être tragique, mon enfant. — Mère-grand, que vous avez de gros bras! — C'est pour mieux en montrer le modelé! — Était-il nécessaire d'emprunter la draperie de la *Médée* de Delacroix? Était-il nécessaire de jaunir par un épanchement de bile le corps



PRÉLIMINAIRES DE COMBAT, PAR M. KARL BODMER.

(Dessin de l'artiste.)

et le visage de la magicienne? Qualités de concours dans ce tableau. M. Morot est arrivé à la *meta sudans;* la couronne plane sur son front.

M. Humbert fait partie de ce groupe nouveau, qui espérait être un groupe rénovateur, sous l'influence des idées de M. Gustave Moreau et de Fromentin, idées et influence dont le résultat a été bien curieux. Ici encore il s'agissait de remanier les symboles, les décors, l'esprit des religions, la chrétienne et la païenne, de les soumettre à une espèce de philosophie plus expressive, allant chercher l'âme de l'humanité pour la faire transparaître sous les formes divines. La tentative a fini très-singulièrement. M. Moreau est resté seul à peu près dans un monde de visions, riches et étrangement vibrantes, où il est impossible de le suivre ; tous les autres sont partis du côté de la couleur, tirant le système en fusées. Un très-habile et très-fort coloriste s'est montré en M. Humbert, qui mixture les procédés divers des anciennes écoles. Mais il travaille avec un dégoût évident ; cherchant à masquer sous une apparence emphatique la pauvreté de formes et d'expressions, il sait lui-même que ses compositions dégénèrent en une parodie des maîtres italiens ; encore quelques années et il en arrivera à les caricaturer. A quoi bon s'efforcer dans un chemin au bout duquel est le fossé ? La *Femme adultère* est un nouvel avertissement.

M. Merson tient pour la peinture de carême, ou bien ses compositions doivent être considérées comme des cartons, la coloration n'y paraissant que pour mémoire. Ici, trop de sobriété, et pour la valeur lumineuse des tons une indifférence qui aplatit et mêle tout. Un grand soin à détailler les jeux du nu, une grande fidélité à suivre le modelé sans se perdre dans les minuties, la recherche de la gravité, l'attention à bien composer, à disposer les groupes ; le modèle qui a servi reparaissant sous divers avatars : ici roi, là seigneur, plus loin jeune prisonnier, et ailleurs *religieuse;* une tendance à s'arrêter à deux types, l'un au nez retroussé, l'autre dont le nez descend jusqu'aux lèvres ; un caractère douceâtre, et la maigreur anguleuse des gamins de Paris tour à tour se succédant sur les corps et les visages. Voilà le bilan de ces deux *Saint Louis,* l'un qui pardonne, l'autre qui condamne. Le mérite de composition et de dessin général prime tout le reste; mais ces deux tableaux semblent avoir profondément ennuyé M. Merson.

La *Femme de Loth,* de M. Toudouze, est un autre carton. Une influence de M. Chenavard n'y circule-t-elle pas? La statue de sel produit l'effet d'un dessin qu'on a laissé parmi des places teintées. On y attend la couleur. Beaucoup trop de sobriété et de froideur dans ces sujets contraires au sentiment de l'artiste. On voit les élèves de l'École attirés

SAINTE MONIQUE, PAR M. MAILLARD.

(Dessin de l'artiste.)

par une peinture brillante, par des tentatives de vivacité et même d'excentricité, sur les pas de Regnault, qui avait jeté là dedans son audacieux tempérament où surnageaient encore des scories de vulgarité, puis on les voit s'arrêter sur un signe sévère des professeurs et revenir la tête basse au vieux style qu'ils ne peuvent s'empêcher de maltraiter et de tarabuster avec humeur. La parfaite indifférence avec laquelle le bon Loth de M. Toudouze laisse sa femme en arrière, devenir statue de sel s'il plaît aux anges, la conviction qu'il met à s'éloigner de ce lieu de désolation, sont un excellent plaidoyer *en faveur* de tous ces sujets légendaires et mythiques dont le sens nous est *absolument* étranger et qui étant *absolument* antihumains nous changent nous-mêmes en pierre ou en sel quand nous les contemplons. M. Toudouze n'a pas dû s'amuser!

La question des anges devient décidément un sujet de trouble pour une époque positive comme la nôtre. Devons-nous admettre qu'un personnage à grandes ailes faisant beaucoup de vent, à robe voyante et qui nous crève les yeux, à nous qui sommes hors du tableau, reste invisible et insensible pour les personnages qui sont dans le tableau, qu'il les coudoie, qu'il soit entouré de rayons lumineux, qu'il porte une épée, qu'il enlève deux cailloux, ainsi que dans le *Saint Étienne* de M. Lehoux qui, par parenthèse, passe rapidement de martyre en martyre, et que ce jeu à la *cantonade*, cet *à parte* en peinture ne *dénature* pas et ne refroidisse pas extrêmement l'animation et l'intérêt de l'action?

On se demande pourquoi l'ange de M. Lehoux, au lieu d'emporter les deux cailloux, n'emporte point plutôt le pauvre Étienne. L'ange de l'Annonciation, l'ange du Paradis terrestre n'étaient point invisibles pour la Vierge ni pour nos premiers parents; l'ange de Raphaël qui délivre saint Pierre a plongé les gardes dans la *stupéfaction;* son appareil lumineux les éblouit et ne leur est pas demeuré secret. Les jeunes peintres modernes qui se prennent de gré ou de force aux sujets anciens, n'ont plus la compréhension de l'ange ni de bien d'autres êtres. Ils ne savent comment suppléer au vide, au négatif de leurs scènes et de leurs figures. L'abus mathématiquement archaïque qu'on fait maintenant du nimbe byzantin et *moyen-âgesque* est un autre ridicule; on n'a aucune raison de figurer le nimbe dans une peinture devenue réaliste depuis la Renaissance. Ne soyons pas volontairement puérils. Quant à M. Lehoux, sur les autres points il suit bien les bonnes règles. Son saint lève les yeux au ciel; le corps a des blessures, mais point de basses meurtrissures. Ceux qui le lapident sont musclés comme des athlètes et même ils sont gigantesques. La ville où la chose se passe n'est guère peuplée, on n'y

compte que sept habitants, y compris l'ange : lapidation en petit comité ! On ne voit personne aux fenêtres, ni sur les portes. Comment saint Étienne n'a-t-il pas eu l'esprit de prendre ses jambes à son cou ? Nul ne lui barre le chemin.

Il est plus doux de voir la lune que de regarder le soleil : M. Machard l'a éprouvé. L'allégorie astronomique a ses déboires. Autant Séléné, par hasard, avait suggéré au peintre une idée ingénieuse et gracieuse, autant la donnée presque baroque d'un *Passage de Vénus devant le soleil* s'est réduite à une sorte de mesquin rebus. La déesse se roule sur les nuées dans une voluptueuse attitude qui attire les regards du dieu. Comme les chevaux de Phœbus se cabrent, on comprend, en y réfléchissant quelque temps, qu'il oublie de les conduire. Des Amours jouent sous leurs pieds et s'exposent à avoir la tête fracassée. Le dieu emporte sur son dos une cible ou un cerceau en papier jaune. Ni les nuages qui voltigent autour de son char, ni Vénus, ni le ciel, ne sont teintés par ses rayons. Pour la première fois nous voyons un soleil tout *gris* : M. Machard a de l'invention, sans contredit. Attendons les *satellites* de Jupiter ! M. Besnard, dans sa *Source*, manifeste les sourdes et modernes révoltes de l'École, en remplaçant l'urne traditionnelle par une casserole. La chair de la nymphe est emblématiquement vaseuse ; la tête, vague, rappelle une espèce de type de bohémienne. Les Sources ont-elles donc jamais tiré les cartes ?

Une *Sainte Monique* de M. Maillard, d'un bel agencement, d'un dessin ample et savant, comme on en jugera par le dessin de l'auteur, une *Sainte Cécile* de M. Boucher-Doumenq, qui change de dessin et de coloration à chacune de ses figures, mais a trouvé un groupe central d'une assez jolie disposition, liquideront provisoirement notre compte avec la haute peinture.

On aura été étonné de ne pas nous voir aborder, dès ce premier article, les œuvres qui, de même que le portrait de M. Bonnat, ont eu, à juste titre, un grand retentissement au Salon : nous voulons parler du portrait exposé par M. Meissonier, du *Marceau* de M. Laurens, à qui a été décernée la médaille d'honneur, et du *Portrait du général C.-M.*, de M. Baudry. Nous n'avons point établi une hiérarchie entre le premier et le second articles, la première et la dernière pages. Les lecteurs voudront bien redresser, dans l'ordre qui leur plaira, les barreaux de l'échelle, que nous avons défaits et dispersés pour en jalonner notre route personnelle.

DURANTY.

(La suite prochainement.)

LE RELIQUAIRE D'ORVIETO[1]

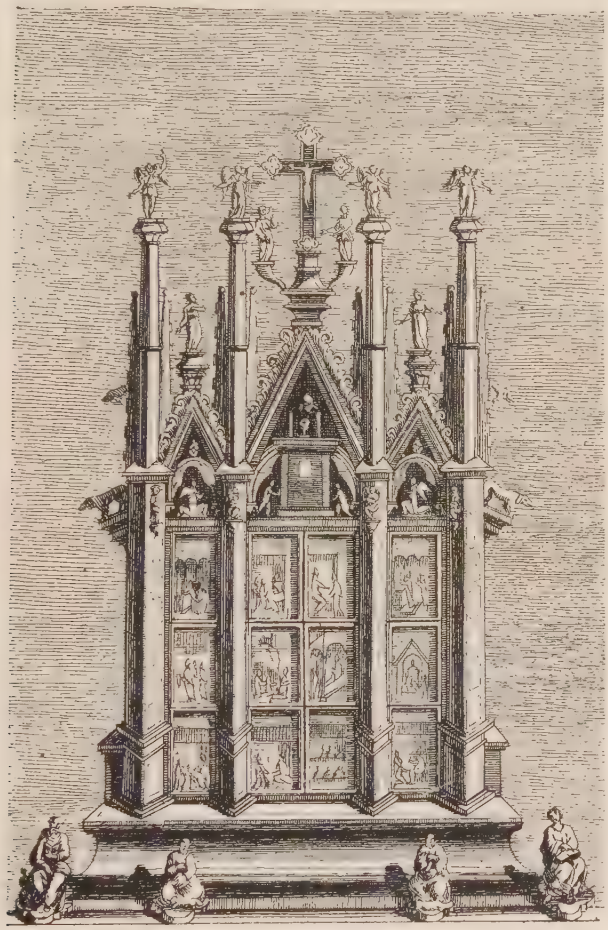
4 juin 1875.

UJOURD'HUI est la fête du *Corpus Domini*. Entre trois et quatre heures les cloches, sonnées à toute volée, annoncent la messe de l'aube. Les chanoines auront descendu pendant la nuit le reliquaire du corporal, et dès le soir j'ai vu les hommes des campagnes, couchés sur les marches du dôme, attendant l'ouverture des portes. A cette heure si belle du matin, la ville était déserte. Quand j'entrai dans l'église, les paysans, agenouillés, priaient.

Le reliquaire était sur l'autel, étincelant sous les feux des bougies. Il n'est pas sans quelque ressemblance avec la façade du dôme : quatre pilastres que terminent des flèches élancées déterminent les champs dont les couronnements sont des frontons aigus ; celui du milieu, double en largeur, surmonte ceux des côtés. Dans le tympan du fronton principal, j'aperçois une ornementation compliquée, les fins détails d'une œuvre de ciselure dont le centre est un ostensoir; assurément c'est là qu'est placée l'hostie des messes, et au-dessus, dans une rosace plus petite, est conservée l'hostie miraculeuse. Je ne vois pas le corporal, il doit être étendu derrière les surfaces émaillées qui, éclairées par les lumières de l'autel, brillent comme un revêtement de pierreries. Le travail est du XIVe siècle. J'ai peine à compter le nombre des statuettes réparties sur toutes les divisions du monument : je distingue sur le soubassement les quatre évangélistes ; près des chapiteaux des pilastres, les prophètes assis, les animaux symboliques, des anges élancés qui tiennent des trompettes; des anges encore sur la pointe des flèches et des anges aussi à l'extrémité des frontons latéraux, le couron-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 154.

nement du fronton principal étant un riche calvaire qui réunit sur des tiges fleuronnées, les images en ronde bosse de la Mère de Dieu et de l'apôtre saint Jean accompagnant le Christ sur la croix. Des pierreries,



RELIQUAIRE D'ORVIETO, D'APRÈS SEROUX D'AGINCOURT[1].

des cristaux étincellent sur cette partie culminante du reliquaire, dont la hauteur me semble être de quatre pieds[2]. Il est d'argent doré, travaillé

1. La gravure qui a été jointe ici à notre texte n'est qu'une indication de la disposition du Reliquaire; jusqu'à ce jour il ne nous a été possible ni d'en faire un dessin, ni d'en obtenir une photographie.

2. La hauteur exacte est 1 mètre 39, la largeur 63 centimètres. Le poids est de 400 livres.

au repoussé, ciselé, et, comme j'ai déjà dit, revêtu sur toutes ses surfaces d'émaux dont la couleur dominante est l'azur. Ce sont les émaux signalés par d'Agincourt, qui n'avait pas su préciser leur nature; quelques écrivains, en en parlant après lui, s'étaient occupés, sans qu'il y eut lieu, de questions de priorité dans lesquelles était intéressé le juste orgueil que nous inspire la cité de Limoges. Depuis que le comte de Laborde a répandu sur ces questions, longtemps obscures, les clartés de son esprit lumineux et pénétrant, la distinction à faire était bien soupçonnée : personne ne doutait plus que les émaux du reliquaire d'Orvieto ne fussent des émaux d'orfévres, translucides sur argent, n'ayant rien de commun avec les champlevés ni les émaux peints de Limoges. Pour en être assuré, il n'était pas besoin que je les visse plus longtemps et de plus près; mais, pour connaître les sujets figurés, je devais approcher davantage. Le custode me disait : « Oui, après les messes, après le repos de midi... » Les premières heures étaient passées, le soleil brillait sur la ville, hier sévère et silencieuse, aujourd'hui animée et bruyante. Les hommes des campagnes avaient envahi les rues; les citadins en habits de fête et quelques enfants (des petits Jean, je pense) avaient à la main une croix et pour seul vêtement une peau de brebis ; le reliquaire était porté processionnellement dans la ville, les fenêtres des maisons étant garnies de tapis et le sol des chemins caché sous des fleurs de genêts : promenade que je ne saurais oublier, car la vieille cité, que j'avais parcourue pendant la nuit, sombre et comme emprisonnée dans l'enceinte de ses faubourgs et le cercle de ses murailles, se montrait, à midi, rajeunie, inondée de lumière et ouverte aux regards. Quand la procession atteignait l'extrémité des rues, aux points où le rempart s'abaisse, la vue découvrait le plus riant horizon, grand amphithéâtre de collines que de larges vallons séparent du massif sur lequel est bâtie Orvieto ; collines plantées de chênes, semées de roches volcaniques rappelant de place en place les formations géologiques qui constituent le piédestal de la ville; des métairies, des habitations religieuses se détachent sur la masse des bois et des eaux tombant en cascades, descendent des plus hautes cimes pour se perdre dans la vallée. Le reliquaire a été rentré, replacé sur l'autel, les portes ont été fermées, et deux heures de repos et de silence ont régné sur la ville... C'est après cela que je l'ai bien vu. Il avait été ouvert. Le corporal taché de sang occupe, comme je l'avais pensé, tout le fond de l'édicule, dans sa partie rectangulaire, et est recouvert d'une glace. Deux chanoines instruits expliquaient tour à tour la religion du miracle, la divinité de la relique, et faisaient remarquer le talent de l'artiste. C'est alors que j'ai lu,

sur le soubassement, cette belle inscription : « HOC OPUS FECIT FIERI DOMINUS FRATER TRAMUS, EPISCOPUS URBE VETANUS ET D. ANGELUS, ARCHIPRESBITER ET D. LIGUS, CAPELANUS DOMINI PAPÆ ET D. NICHOLAUS D'ALATRO ET D. FREDUS ET D. NINUS ET D. LEONARDUS, CANONICI URBE VETANI, PER MAGISTRUM UGOLINUM ET SOCIOS AURIFICES DE SENIS FACTUM FUIT SUB ANNO DOMINI MCCCXXXVIII, TEMPORE BENEDICTI PAPÆ XII. »

« Cet ouvrage ont fait faire dom. frère Tramo, évêque d'Orvieto et d. Ange, archiprêtre, et d. Ligi, chapelain du d. Pape et d. Nicolas d'Alatro et d. Fredi et d. Nino et d. Léonard, chanoines d'Orvieto, et a été fait par maître Ugolin et ses compagnons, orfévres de Sienne, l'année du Seigneur 1338, du temps du pape Benoît XII. »

Les lettres de l'inscription sont niellées; six écussons l'accompagnent :

1° Une croix de gueules sur champ d'argent; ce sont les armes de la cité;

2° Celles qui suivent sont les armes des Monaldeschi (Tramo ou Beltramo, évêque d'Orvieto, qui vient d'être nommé, était de la maison des Monaldeschi);

3° Deux clefs sur champ d'argent, armes d'Orvieto, comme ville papale;

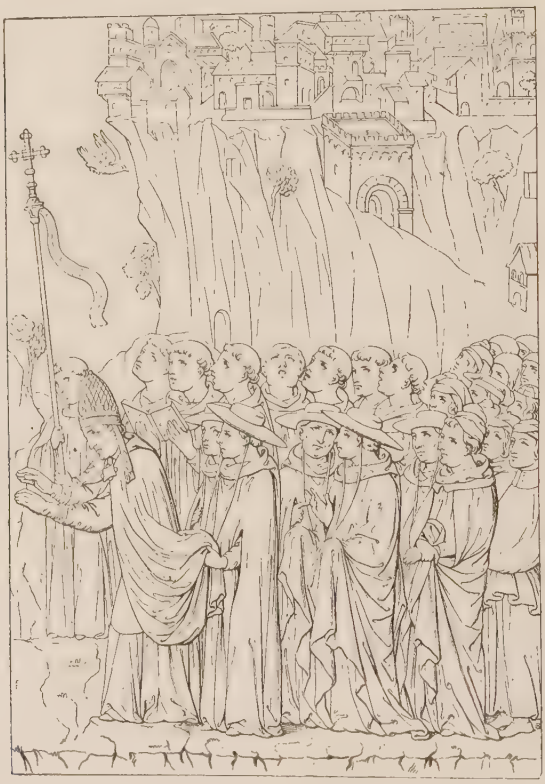
4° Un aigle sur champ d'argent, armes d'Orvieto, comme cité romaine du temps de Caius Marius; le bec et le cœur d'or ayant été ajoutés par Charles d'Anjou, quand, de passage à Orvieto, il y fut couronné roi des Deux-Siciles, dans l'église de Saint-André;

5° Les armes des Monaldeschi répétées;

6° Les armes de la cité répétées.

Un escalier de bois avait été posé contre l'autel; les chanoines invitaient à monter; j'avais très-près des yeux le reliquaire, je pouvais donc juger la richesse de la composition, la perfection du travail, l'abondance des détails; je comptais sur la hauteur de chacun des quatre grands pilastres dix figures d'anges émaillées; j'en découvrais sur les tympans des frontons; de tous côtés des ornements coloriés, disposés en frises, en cordons, en rosaces; sur une grande et belle doucine qui relie la façade de l'édicule aux moulures de la base, je pouvais étudier les plus grands émaux, d'un excellent dessin, remarquables par l'élégance des attitudes et par le goût des draperies. Ils représentent l'*Annonciation*, la *Nativité* et l'*Adoration des bergers*, l'*Adoration des rois mages*. Là, j'étais arrêté, le reliquaire étant ouvert, les peintures des volets n'étaient plus visibles. Mais je n'eus que peu de temps à attendre : la journée touchait à sa fin; le vénérable évêque, Mgr Antonio Briganti, et trois dignitaires de l'Église portèrent sur leurs épaules le reliquaire, qu'ils dépo-

sèrent d'abord sur une table, au milieu de la chapelle dont la grille fut close. J'y avais été admis avec quelques personnes et, avant que le précieux monument fût remonté et renfermé dans son sanctuaire [1], le pieux évêque nous en fit approcher pour nous en montrer les peintures. Elles sont en même nombre sur le revers que sur la face, car l'œuvre d'orfévrerie est aussi complète d'un côté que de l'autre. J'ai indiqué déjà



URBAIN IV AU PONT DE RIOCHIARO.

(Plaque émaillée du Reliquaire d'Orvieto.)

les quatre compositions qui décorent les trois divisions antérieures de la grande moulure du soubassement; celle qui fait suite sur le retour est la *Présentation au temple*, et trois par derrière qui correspondent aux

1. Ce sanctuaire est un élégant édicule de marbre orné d'incrustations et de sculptures, œuvre du XIVe siècle. On le peut voir dessiné et gravé dans la publication déjà citée de MM. Benois, Resanoff et Krakau. (Paris, Ve Morel et Cie, 1877.)

quatre du devant sont : la *Fuite en Égypte, Jésus au milieu des docteurs,* le *Baptême du Christ.* La *Tentation du démon* est représentée sur la tranche latérale qui a peu d'étendue, le corps du reliquaire étant compris dans l'épaisseur des pilastres.

Sur chacune des faces, les champs compris entre les pilastres et entièrement revêtus d'émaux, contiennent douze divisions ou tableaux, 3, 6, 3 (quatre sur la largeur, sur trois rangs). Les huit premiers, sur la face antérieure, sont du plus haut intérêt. Ils exposent l'histoire du miracle de Bolsène : — 1° Le lieu de la scène est l'église de Sainte-Christine à Bolsène; le prêtre hongrois, penché sur l'autel, prononce les paroles de la consécration, et le miracle se produit. Un petit clerc assiste le célébrant et, quelques personnes agenouillées qui écoutent la messe, sont les témoins de l'apparition du sang; — 2° Sous un baldaquin est assis le pape Urbain IV, écoutant un prêtre agenouillé qui raconte le miracle, quelques cardinaux l'entourent; — 3° Sous le même baldaquin est assis le pape, entouré des mêmes cardinaux; il commande à Jacques, évêque de la ville, d'aller à Bolsène pour rapporter à Orvieto le saint Corporal; — 4° Sainte-Christine de Bolsène est de nouveau représentée; l'évêque d'Orvieto est monté sur l'autel et y prend le Corporal; deux diacres sont derrière lui et, à quelque distance est un groupe d'habitants de la ville;— 5° L'évêque d'Orvieto est sorti de Bolsène, dont on voit les murailles sur une colline boisée ; il porte le saint Corporal et suit le chemin qui conduit à Orvieto; derrière lui sont deux clercs et la foule des habitants l'escorte ; — 6° Urbain IV va à la rencontre de l'évêque, au pont de Riochiaro, près d'Orvieto; il marche seul en avant, puis viennent le prêtre qui porte la croix et deux groupes de cardinaux, le peuple occupant le fond. Les monuments de la ville sont indiqués sur une élévation; — 7° Dans une des églises d'Orvieto, Urbain IV montre au peuple le Corporal taché de sang; il est près de l'autel et les cardinaux, assis plus bas, l'entourent, le peuple formant différents groupes; — 8° Sous un édicule est assis le pape Urbain IV et plus bas est le collége des cardinaux; un prêtre est devant le trône ayant un genou à terre, prêt à écrire sur un papier le commandement qu'il écoute. Le pontife vient de décréter, par la bulle *Transiturus,* la fête du *Corpus Domini,* pour l'Église universelle, et le prêtre est saint Thomas d'Aquin, qui a reçu l'ordre de composer l'office de la fête. Là se termine, au dernier tableau du second rang, l'histoire du miracle. Les compositions du troisième rang, qui complètent la face antérieure, sont : l'*Entrée de Jésus à Jérusalem,* la *Cène,* le *Lavement des pieds,* le *Christ au milieu des apôtres.*

Les douze émaux du revers sont d'une admirable conservation; pour

en expliquer les sujets dans l'ordre des faits, il faut commencer par le bas et remonter en suivant successivement chacune des trois lignes. Les sujets sont : la *Prière dans le jardin de Gethsemani*, — la *Trahison de Judas*, — *Jésus devant le grand-prêtre Anne*, — *Jésus devant Caïphe*, — l'*Interrogatoire de Pilate*, — *Jésus dans le palais d'Hérode*, — *Jésus*

RELIQUAIRE EN ARGENT, PAR UGOLIN DE SIENNE.

(Musée de la Casa del Duomo.)

ramené devant Pilate, — *Jésus livré au peuple*, — *Jésus marchant au Golgotha*, — le *Calvaire*, — la *Mise au tombeau*, — la *Résurrection*. Si j'ajoute que, dans une belle rosace occupant le tympan du fronton principal, est une image en buste du Sauveur qui d'une main tient un sceptre et de l'autre le monde que des têtes d'anges entourent; que dans un

des petits frontons est le prophète Malachie et dans l'autre Zacharie, j'aurai indiqué tout ce que j'ai observé sur cette œuvre extraordinaire. Ce que je n'ai pu décrire, c'est la savante composition de l'architecture, de style ogival, la justesse des proportions, la finesse des moulures, le goût des ornements.

Une photographie qui a été apportée d'Orvieto et qui nous a été communiquée par M. Louis Courajod nous a offert les éléments d'un rapprochement qui sera le plus sûr des témoignages : c'est d'après elle qu'a été faite la jolie gravure placée ici sous les yeux du lecteur. Elle reproduit un petit reliquaire d'argent, ciselé et émaillé, de la main du même Ugolin, de même style ogival que celui du Corporal, réunissant dans son exécution un art et des procédés semblables. Sur le socle sont tracés les mots : « Istum tabernaculum Ugolinus et Viva de Senis fecerunt ». On dit qu'il a été fait comme essai et il est conservé, avec d'autres objets fort curieux, dans la *Casa dell' Opera*, la Maison de l'OEuvre.

Dans les deux monuments, Ugolin est architecte expérimenté ; il est statuaire habile, il est peintre, il est graveur : les émaux, en effet, sont à la fois œuvre de graveur et de peintre. En quelques endroits d'où l'émail s'est détaché, j'ai pu étudier le travail : sur une plaque d'argent bien dressée, les contours des figures, les traits des visages, les plis des vêtements sont tracés par des entailles franches, calculées pour produire, par les variétés de profondeurs, les différents degrés de colorations. Sur ces plaques ainsi préparées sont apposés les émaux translucides dont les couleurs sont le bleu d'azur, le vert, le jaune, le violet ; pourquoi ne dirai-je pas le saphir, l'émeraude, la topaze, l'améthiste ? Le bleu d'azur domine ; il forme presque toujours les fonds, souvent semés de rosaces d'or. Comme peintre, Ugolin appartient à l'école de Sienne, et, pour faire connaître l'élévation de son talent, s'il me fallait citer un nom, celui que je dirais est Memmi. Dans l'exécution de toute l'œuvre, il est orfévre de premier ordre, ses qualités principales étant la fermeté et l'expression.

De son imagination, je pourrais donner pour preuve la longueur de ma description, assurément incomplète.

BARBET DE JOUY.

(La suite prochainement.)

UNE VISITE

AUX

MUSÉES DE LONDRES

EN 1876[1]

(CINQUIÈME ARTICLE)

XXII

PAUL VÉRONÈSE, MORETTO, MORONI.

Le grand enchanteur qui a nom Paul Véronèse est représenté dans la Galerie nationale par trois ouvrages inégaux de mérite. Le premier représente la *Consécration d'un évêque.* C'est une composition de dix figures en hauteur, de bon et noble style, qui a dû être originairement fort belle. Malheureusement la peinture a beaucoup souffert. Elle aurait grand besoin d'un nettoyage prudent et d'une restauration complète.

Le second tableau a été acquis en 1855, au prix de 1,977 livres sterling (près de 50,000 francs). Il a été peint en 1573 pour l'église Saint-Silvestre, à Venise, et représente l'*Adoration des rois.* La scène animée et pittoresque, ornée d'un grand nombre de figures humaines et d'animaux de toute sorte, chevaux, chiens et chameaux, sans compter le bœuf et l'âne traditionnels, se passe dans les ruines d'un palais abandonné et transformé en étable. La lumière est vive et brillante. — Ce second ouvrage a été assez mal accueilli par le public lors de son acquisition, et assez durement critiqué. On alla jusqu'à en nier l'authenticité, et certaines personnes n'y voulaient voir qu'un ouvrage d'école. Nous sommes

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XV, p. 1, 135, 238 et 449.

loin, quant à nous, de croire que ce soit un des chefs-d'œuvre de Paul Véronèse, mais il nous est impossible d'y reconnaître une autre main que la sienne, et nous pensons que le mauvais effet produit par le tableau, lors de son introduction, tenait au nettoyage violent qu'il venait de subir. Depuis quelques années déjà, il nous semble reprendre une partie de l'harmonie qu'il devait avoir autrefois, et les dimensions de la toile l'ayant préservée de la glace que, chaque année, l'administration ajoute, suivant l'usage établi, à celles qui existent déjà, l'air ambiant a produit son effet salutaire et naturel en estompant des chairs et des draperies trop vives, presque criardes. Tout n'est pas dit encore, et, selon toute vraisemblance, l'*Adoration des rois* reprendra, avec le temps, une *patine* plus agréable et des teintes plus douces.

Sir Charles Eastlake, qui partageait probablement, en partie du moins, l'avis du public sur le mérite de l'*Adoration des rois*, prit bientôt (1857) une éclatante revanche de ce demi-succès en achetant le superbe et célèbre tableau peint par Paul Véronèse pour la famille Pisani, et représentant la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*. Il eut la bonne fortune de pouvoir disposer d'une somme considérable et de mener à bien des négociations difficiles; car il s'agissait d'un tableau justement admiré, et la famille Pisani, qui avait religieusement conservé son chef-d'œuvre, avait tout droit d'émettre des prétentions élevées. Après bien des pourparlers, le tableau fut acquis du comte Vittore Pisani au prix de 321,250 francs, et le monde des arts tout entier applaudit des deux mains.

Nous avons dit que le sujet traité par le peintre de Vérone était la *Famille de Darius agenouillée devant Alexandre*, mais nous ne surprendrons personne en ajoutant que le sujet est ce dont l'on s'occupe le moins. Il ne s'agit ni de la reine Sisygambis, ni d'Alexandre et d'Héphestion, et l'on n'éprouve guère le besoin de vérifier lequel de ces guerriers en armure, parmi ceux que l'on voit vers la droite, est le héros macédonien. Tout l'intérêt, tout le charme du tableau est dans ces figures de jeunes hommes, de jeunes filles ou d'enfants si heureusement combinées, si magnifiquement habillées à la vénitienne, qui ont évidemment posé devant le maître, et que le maître a rendues avec ce prestige dont il a seul possédé le secret. La composition manque d'unité, mais quels détails admirables et précieux! Il y a là certaines petites filles agenouillées que l'on ne peut oublier et qui, mêlées à tout ce qui les accompagne, brillent comme des pierres précieuses dans un écrin.

La conservation de cette grande toile est des plus satisfaisantes et l'on n'éprouve en la contemplant, une fois la disposition générale admise, aucune déception, aucun regret.

Moretto de Brescia a pris son rang parmi les grands maîtres du XVIe siècle. Des chefs-d'œuvre comme la *Vierge glorieuse* de la galerie Fesch, aujourd'hui à Francfort, comme la *Sainte Justine* de Vienne, après avoir pendant longues années porté de fausses désignations, ont fini par reconquérir à la fois leur nom véritable et leur place au soleil.

Une acquisition toute récente (1876) de la *National Gallery* viendra confirmer hautement et même augmenter la juste réputation qui appartient désormais à Moretto. Nous voulons parler d'un grand portrait d'homme qui a été exposé lors de la récente réorganisation de la Galerie et qui a excité dans le public de Londres une admiration unanime. Nous avons même remarqué à ce sujet l'enthousiasme et l'appréciation raisonnée de ce public, à qui l'on montrait quatre nouveaux portraits de l'école vénitienne, excellents tous les quatre, et qui, du premier coup, mit hors ligne le plus beau. On parlait partout des quatre nouveaux portraits, même dans les maisons où l'art tient ordinairement peu de place, et partout l'on prodiguait les éloges au remarquable ouvrage de Moretto. En bien des cas, cette grande nation anglaise, au milieu de la liberté individuelle la plus illimitée, pense et agit comme un seul homme!

Ce portrait, déjà célèbre et populaire après quelques jours d'exposition, est celui d'un homme âgé de trente à quarante ans. Il est debout. Son costume est mi-parti noir et brun. La tête, coiffée d'une toque rougeâtre, est tournée de trois quarts vers la gauche. Le bras gauche est appuyé sur un piédestal en pierre; la main gauche est gantée, la droite est nue et pose sur l'épée. Fond de paysage, avec colline à droite. On lit sur la peinture la date : MDXXVI. Grande noblesse, grande simplicité, conservation parfaite. Nous ne pouvons mieux nous associer à l'enthousiasme général qu'en avouant que nous avons trouvé dans ce bel ouvrage, sans imitation d'aucun genre, un mélange du goût de Sébastien del Piombo avec le style de Raphaël.

La *National Gallery* possédait déjà du même maître un grand tableau représentant *Saint Bernardin de Sienne* avec d'autres saints, adorant la Vierge et l'Enfant qui leur apparaissent sur les nuages. C'est un tableau des plus estimables, mais non du même rang que le portrait ci-dessus décrit. Les figures sont un peu lourdes et n'ont pas la franchise et la grande tournure de celles que l'on remarque dans ses ouvrages de choix. Mais combien peu d'artistes pourraient se maintenir sans défaillance à un niveau aussi élevé! Le *Saint Bernardin* vient de Cheltenham et de la galerie de lord Northwick; il a été payé en 1859 environ 14,500 fr.

Moroni est un grand portraitiste qui manque absolument à notre Louvre et dont la *National Gallery* possède déjà cinq toiles précieuses. La dernière

venue est entrée avec le portrait de Moretto dont nous parlions tout à l'heure, et lui sert de pendant, non sans honneur; car Moroni, élève de Moretto, s'y montre presque l'égal de son maître. C'est le portrait d'un guerrier debout. Il est coiffé d'une toque à plumes, et vêtu de chausses noires. Son justaucorps, en peau brune, est recouvert en partie par une cotte de mailles attachée avec des rubans noirs. Les autres pièces de l'armure, casque, brassards, gantelets, cuirasse, sont posées sur un appui en pierre ou jetées à terre. Le personnage représenté est d'une maigreur remarquable et paraît blessé, mais en même temps on sent chez lui une grande énergie. Peinture pleine de force et de vérité.

Le portrait de Moretto et celui-ci, provenant tous deux d'une famille noble de Brescia, ont été payés en 1876, avec deux autres bons ouvrages de Moroni, 5,000 livres sterling (125,000 fr.), et il n'est personne qui n'ait trouvé ce chiffre très-modéré. Le Moretto seul valait l'argent.

La Galerie possédait déjà, depuis 1862, un excellent portrait du même Moroni, portrait bien connu sous le nom du *Tailleur*. C'est un homme vu jusqu'aux genoux, petite nature, tenant d'énormes ciseaux dont il va se servir. Extraordinaire de vie et de naturel, cet ouvrage a été acquis à Bergame de M. Frizzoni, au prix de 8,000 francs. — N'oublions pas de mentionner le beau portrait d'homme en noir, provenant de la galerie Pourtalès, portrait plein de fermeté, que le Louvre eût recueilli avec empressement, si les ressources si modiques de son budget le lui avaient permis.

XXIII

VELASQUEZ, MURILLO, ZURBARAN.

Nous nous apercevons, en poursuivant la tâche que nous avons commencée, que cette tâche est plus considérable que nous ne l'avions cru. Pour ne pas fatiguer le lecteur, pour ne pas prolonger outre mesure une énumération qui deviendrait fastidieuse, nous sommes forcé de passer sous silence des œuvres d'art pleines d'intérêt. Ainsi, nous n'avons rien dit de l'École ferraraise, qui est représentée à Trafalgar Square par Costa, par Garofalo, par Ludovico Mazzolini, par l'Ortolano... c'est-à-dire par des ouvrages précieux ou tout au moins très-recommandables.

Passons outre, puisqu'il le faut, non sans regret et sans respect pour ces maîtres sincères et distingués, et disons bien haut que si nous paraissons les oublier, c'est uniquement pour obéir à la nécessité qui nous presse d'avancer notre travail.

Nous laissons aussi de côté, à notre grand regret, les Carrache et leur école, et, si nous agissons ainsi, ce n'est pas pour obéir à l'esprit de dénigrement qui rabaisse aujourd'hui leurs ouvrages tant vantés, trop vantés peut-être pendant plus d'un siècle, négligés aujourd'hui et dédaignés au delà de toute mesure. Nos opinions changent et se transforment sans cesse; nos admirations voltigent du blanc au noir et du noir au blanc. Nous faisons les artistes; puis nous les défaisons tout aussi allègrement. Où sont les esprits justes qui sauront rester avec résolution dans les limites de la vérité et de la justice? Là défaveur qui s'attache en ce moment aux Carrache, peut-elle s'expliquer en présence d'œuvres aussi élevées que le *Saint Jean dans le désert* d'Annibal, ou le *Domine quò vadis*, ou le *Silène porté par deux faunes?* Peintures sérieuses et dignes d'estime. Ce que tant de grands artistes ont admiré, est-il destiné à l'oubli? Ne le croyons pas. Une nouvelle réaction en sens inverse bouleversera de nouveau les jugements, sans se soucier davantage de ce qui serait juste! En attendant, nous faisons expier cruellement à des artistes tout au moins respectables l'engouement que nos pères et nous-mêmes avons eu pour leurs œuvres. On dirait que nous sommes forcés d'élever tous les jours quelque idole nouvelle, et que, faute de place ou de piédestaux, nous renversons chaque matin l'une des idoles de la veille.

Velasquez doit être mis au nombre de ceux que tous ces revirements ne peuvent atteindre. L'auteur des *Fileuses*, du tableau des *Lances*, de tant de portraits incomparables sera toujours, espérons-le, au-dessus de la discussion. Quatre toiles plus ou moins importantes portent son nom dans le catalogue de la *National Gallery*. La plus anciennement acquise (elle date de 1846) représente *Philippe IV chassant le sanglier*. C'est une composition étrange et en même temps des plus amusantes. Les sangliers sont renfermés dans un grand enclos et poursuivis de tous côtés par les chiens et les chasseurs. D'innombrables petites figures, piétons, cavaliers, personnages en carrosse garnissent cette toile importante et curieuse qui doit, à notre avis, être considérée comme de premier ordre dans l'école espagnole, mais qui, malheureusement, n'est pas bien conservée. La peinture a subi anciennement déjà de nombreux remaniements, et dans l'état où nous l'avons retrouvée, en août 1876, elle manquait absolument de transparence.

Remarquons à ce propos que ce serait tomber dans une étrange méprise que d'attribuer, comme nous l'avons entendu faire, le mauvais état de ce Velasquez à l'absence d'une glace protectrice. Les amateurs anglais, pour combattre les mauvais effets de l'atmosphère de Londres,

Nous [illegible] à notre grand regret, les Carrache et leur école, et, si nous agissons ainsi, ce n'est pas pour obéir à l'esprit de dénigrement qui rabaisse aujourd'hui leurs ouvrages tant vantés, trop [illegible] peut-être pendant plus d'un siècle, [illegible] aujourd'hui et dédaignés au delà de toute mesure. Nos [illegible] transforment [illegible] cesse nos admirations [illegible] au [illegible]. Nous faisons les artistes; [illegible] Où sont les esprits justes [illegible] avec résolution dans les limites de la [illegible] La défaveur qui s'attache [illegible] aux Carrache, [illegible] en présence d'œuvres [illegible] que le *Saint* [illegible] d'Annibal, ou le *Domine* [illegible] *porte par* [illegible] sérieuses et [illegible] Ce que tant de grands [illegible] Ne le croyons pas. Une nouvelle [illegible] de nouveau les jugements, [illegible] davantage de ce qui serait juste! En attendant, nous [illegible] expier cruellement à des [illegible] au moins respectables l'engouement que nos pères et [illegible] On dirait que nous sommes [illegible]

[illegible] *National Gallery*. La plus anciennement acquise [illegible] date de 1846) représente *Philippe IV chassant le sanglier*. C'est une composition étrange et en même temps des plus amusantes. Les sangliers sont [illegible] dans un grand [illegible] de tous côtés par les [illegible] chasseurs. D'innombrables petites figures, piétons, cavaliers [illegible] cette toile importante et curieuse qui doit, à notre avis, être considérée comme de premier ordre dans l'école espagnole, mais qui, malheureusement, n'est pas bien conservée. La peinture a subi anciennement déjà de nombreux [illegible], et dans l'état où nous l'avons retrouvée, en août 1876, [illegible] manquait absolument de transparence.

[illegible] à ce propos que ce serait tomber dans une étrange [illegible] attribuer, comme nous l'avons entendu faire, le mauvais [illegible] à l'absence d'une glace protectrice. Les [illegible] de l'atmosphère de Londres,

CORRÉGE PINXT RAJON SC

LA VIERGE AU PANIER

(National Gallery)

Gazette des Beaux-Arts Imp A. Salmon, Paris

atmosphère lourde et chargée de charbon, ont pris l'habitude de recouvrir leurs tableaux les plus précieux d'un verre qui empêche, dit-on, la peinture de noircir, mais qui, dans bien des cas, présente de grands inconvénients. Le premier de ces inconvénients est de ne pouvoir jouir librement de l'effet de la peinture. Si le tableau est sombre, la glace le rend à peu près invisible ; s'il est clair, elle lui donne l'aspect d'une aquarelle : dans les deux cas, l'ensemble est détruit et perd son harmonie.

Nous savons bien que les Anglais tiennent à leurs habitudes, et nous n'avons nullement l'outrecuidance de songer à donner des conseils que l'on ne nous demande pas. Nous avons observé seulement que, dans la plupart des cas, les tableaux couverts de glaces devaient leur bon ou leur mauvais état à leur conservation antérieure et non à une autre cause, et que les peintures mises sous verre n'étaient ni plus transparentes ni plus claires que celles qu'on avait laissées à l'état naturel. Il nous serait facile de citer de nombreux chefs-d'œuvre parfaitement conservés sans l'emploi du verre, et même des collections entières où l'on ne fait pas usage de ces précautions et où la conservation est meilleure que dans les galeries où l'on se sert de glaces. Pour dire toute notre pensée, nous croyons qu'il vaut mieux essuyer de temps en temps et avec soin les tableaux avec de la ouate de coton sèche, et rendre ainsi au vernis sa transparence et son élasticité, que d'enfermer l'humidité sous une glace. Cette glace sera toujours désagréable, souvent nuisible.

Arrêtons-nous sur ce sujet et contentons-nous de dire que trois des plus beaux tableaux de la galerie nous ont paru avoir besoin d'une restauration ; ce sont : le Sébastien del Piombo (*Résurrection de Lazare*), le Paul Véronèse (*Consécration de saint Nicolas*), et enfin la *Chasse aux sangliers* de Velasquez. Aucun de ces tableaux de grandes dimensions n'a été recouvert d'un verre. Mais si on attribuait leur mauvais état au manque de précautions et notamment à l'absence d'une glace, ce serait une grave erreur ; car des pièces authentiques, publiées depuis longtemps déjà, prouvent que les dommages éprouvés par ces trois beaux ouvrages tiennent uniquement à la maladresse de ceux qui, il y a trente ans et davantage, ont été chargés de les restaurer.

Le tableau de la *Chasse aux sangliers* vient du palais de Madrid. Il fut donné par le roi Ferdinand VII à lord Cowley et cédé, par ce dernier, en 1846, au prix de 55,000 francs.

Le second tableau de Velasquez provient de la galerie espagnole du roi Louis-Philippe, et fut acheté à Londres, en vente publique, dans le courant de l'année 1853, au prix de 51,000 francs. Il représente l'*Ado-*

ration des bergers, et a toujours été connu comme l'un des ouvrages du maître peints dans sa jeunesse et à l'imitation de Ribera. Exécuté avec énergie et facilité dans un beau ton brun doré.

Le *Guerrier mort*, de la galerie Pourtalès, a été vivement contesté de tout temps, et nous avouons être du nombre de ceux qui n'ont jamais pu y voir une œuvre de Velasquez. Lorsqu'on l'acquit pour la Galerie nationale, en 1865, au prix de 39,000 francs, une vive discussion s'était élevée à ce sujet; et, avant la vente même, plusieurs journaux avaient déclaré l'attribution erronée. En faisant acheter le tableau malgré des doutes si hautement exprimés, l'administration avait cédé probablement à l'admiration produite par cette œuvre étrange et vigoureuse, en se réservant d'étudier la dénomination qu'il conviendrait de lui donner postérieurement.

La lumière n'est pas encore faite. Le *Guerrier mort*[1] est toujours étendu dans sa caverne mystérieuse, et ceux qui refusaient d'admettre le nom de Velasquez s'y refusent plus que jamais. Nous ne saurions d'ailleurs proposer aucune rectification. Notre indécision est complète, et il ne nous paraît même pas prouvé que le tableau appartienne à l'école espagnole.

Nous n'avons que des éloges à donner à un portrait du roi *Philippe IV*, vêtu de noir, vu à mi-corps et de face, également acquis en 1865 au prix de 30,000 francs. C'est une œuvre de choix, et Velasquez y a employé son pinceau le plus souple, le plus vrai et le plus moelleux.

Le principal ouvrage de Murillo est une *Sainte Famille* de grandes dimensions. L'enfant Jésus est debout au milieu de la composition. On voit à ses côtés la Vierge assise et saint Joseph agenouillé. Dans le haut, le Saint-Esprit et Dieu le Père porté par les anges.

Le maître de Séville paraît avoir cherché avant tout, dans ce tableau, qui est, paraît-il, de son dernier temps, la noblesse et l'élévation. Il a réussi dans une certaine mesure, et a produit une œuvre précieuse et hautement admirée. Nous préférons néanmoins, sans hésiter, les peintures où son style est resté plus particulièrement espagnol, comme la *Sainte Élisabeth de Hongrie* et les deux tableaux cintrés ayant trait à la légende de Sainte-Marie-Majeure, c'est-à-dire les trois chefs-œuvre de l'Académie de Saint-Ferdinand à Madrid. La *Sainte Claire* de lord Dudley et les deux grands ouvrages appartenant à M. le duc de Sutherland nous semblent aussi devoir être mis au premier rang.

1. Voir la gravure qu'en a publié la *Gazette* en 1865.

La *Sainte Famille* de la *National Gallery* fut acquise en 1837 au prix de 7,350 livres sterling (183,750 francs).

Le *Petit Paysan*, n° 74 du catalogue, est d'un style tout différent. C'est une de ces figures d'enfants du peuple que Murillo se plaisait à peindre d'après nature et qu'il savait rendre avec une si puissante réalité. Celui-ci est vu à mi-corps, le bras portant sur un appui en pierre; il regarde vers la droite et sourit. L'épaule est nue, et le vêtement qui recouvre le bras est misérable. Tout l'intérêt est dans le coloris fin et doux, dans l'expression du sourire, dans la vérité du pinceau.

Un troisième tableau de Murillo représente *Saint Jean-Baptiste enfant*. C'est un de ces sujets moitié mystiques, moitié gracieux que le maître et ses élèves répétèrent bien des fois avec des variantes, et que le public ne se lassait pas de demander et de rechercher. L'exemplaire de Trafalgar Square est un des plus beaux connus et a toujours été considéré comme une merveille, soit en France dans les collections de Lassay et Robit, soit en Angleterre chez sir Simon Clarke. Le Précurseur caresse l'agneau et montre d'une main le ciel. L'exécution est délicate et harmonieuse. Payé, en 1840, à la vente de sir Simon Clarke, 52,500 francs. Lors de la vente Robit, en 1801, le prix avait déjà été des plus élevés, pour une époque où les objets d'art se vendaient à des prix relativement très-modiques[1].

Le *Moine agenouillé et en prière*, vu de face, tenant une tête de mort dans ses mains, est une peinture saisissante de Zurbaran. Elle était populaire au Louvre dans le musée espagnol, et fut acquise en 1853 au prix de 265 livres sterling (6,625 francs). La conservation, si notre mémoire est fidèle, n'en est pas irréprochable; mais l'effet est le même à *National Gallery* que dans les salles de notre Louvre.

REISET.

(A suivre.)

1. Le *Saint Jean* et son pendant avaient été vendus ensemble et avaient produit une quarantaine de mille francs; prix inouï pour 1801.

LES DESSINS D'ALBERT DURER

Le grand nom d'Albert Dürer, depuis quelques années, a le privilége d'éveiller l'attention de la critique, tant en Allemagne qu'en Angleterre et en France. Le savant directeur de l'*Albertine* de Vienne, M. Thausing, a consacré au maître allemand une monographie[1] des plus complètes, qui pourrait servir de modèle à tous les travaux du même genre. Nos lecteurs connaissent ce remarquable ouvrage par l'excellente analyse que M. Muntz en a donnée dans la *Gazette*[2]. Dans peu de mois, le livre de M. Thausing sera présenté au public français par M. Gustave Gruyer, qui en achève une traduction à laquelle on peut prédire un succès mérité. En Angleterre, M. Sidney Colvin, professeur à l'Université de Cambridge, vient de publier les premiers chapitres d'un grand ouvrage sur les rapports de Dürer avec les maîtres des XVe et XVIe siècles[3], ouvrage abondant en judicieuses observations et en aperçus d'une incontestable nouveauté. Chez nous, sans parler de l'analyse de M. Müntz, qui vaut un travail de première main, et de notre modeste étude sur le Tableau d'autel de Heller[4], il faut signaler la récente publication de M. Duplessis, qui vient de réunir, dans un magnifique ensemble de 108 fac-simile, toutes les gra-

1. M. Thausing, *Dürer Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.* Leipzig, A. Seemann, 1876.

2. E. Müntz, *Une nouvelle biographie d'Albert Dürer, Gazette des Beaux-Arts,* t. XIV, 2e période, p. 255.

3. *The Portfolio,* 1er janvier, 1er février, 1er mars, 1er avril, 1er mai. Prof. Colvin. *Albrecht Dürer : His teachers, his rivals and his followers.*

4. Charles Ephrussi. Le *Triptyque d'Albert Dürer, exécuté pour Jacob Heller. Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIII, p. 529-552.

vures sur métal du maître avec un texte explicatif [1]. C'est là un monument digne de Dürer : les gravures sont d'une exécution si parfaite qu'elles le cèdent à peine aux originaux. Le catalogue raisonné est dressé avec un soin minutieux ; chaque gravure est décrite fidèlement, et toutes les copies qui en ont été faites sont scrupuleusement mentionnées; enfin la partie plus critique de l'œuvre se distingue par une discussion serrée et vigoureuse qui a fait justice de certaines hypothèses ingénieuses, mais quelque peu hasardées. Tout en renvoyant le lecteur à ces divers travaux, nous nous proposons ici d'étudier spécialement les dessins du maître nurembergeois, en laissant de côté ses tableaux et ses gravures. Même dans ces limites, notre tâche est assez considérable ; les dessins d'un grand artiste ont cet avantage de nous montrer sa pensée dans toute sa fraîcheur, au moment même de l'éclosion ; nous y pouvons saisir sa personnalité avec plus de sûreté et de précision que dans les œuvres de longue haleine, remaniées avec la patience défiante du génie. En ce qui concerne particulièrement Dürer, nous aurons cette bonne fortune de le suivre dans ses dessins depuis son enfance jusqu'à la fin d'une carrière trop courte mais si bien remplie, et de noter à chacune de ses étapes les influences qu'il a subies, les transformations d'un art si personnel dans sa diversité, les études préparatoires de tant de tableaux et de gravures, les souvenirs de voyage, les aspirations et les rêves, les projets d'œuvres restées à l'état d'ébauche. La monotonie n'est pas à craindre en un pareil sujet; les dessins de Dürer ne s'enferment pas dans un cadre étroit ; ils embrassent tout ce que l'imagination peut concevoir : mythologie, religion, histoire, études du corps humain, portraits, paysages d'une infinie variété, fantaisies de toutes sortes. Les instruments d'exécution ne sont pas moins variés que les sujets : plume, mine de plomb ou d'argent, gouache, aquarelle, fusain, tout lui est bon pour traduire ses impressions ou ses pensées.

Plusieurs centaines de ces œuvres de premier jet nous ont été conservées dans différentes collections ; il ne nous reste qu'à faire un choix dans cette abondance de richesses. Les sources où nous puiserons principalement seront l'*Albertine* de Vienne, le *British Museum*, le Musée de Brême, la Collection de M. Hulot à Paris, et celle de feu M. Hausmann à Brunswick. Le Louvre et le Cabinet des estampes de notre Bibliothèque nationale, moins bien partagés, nous fourniront cependant de précieux spécimens.

1. *Œuvre d'Albert Dürer, reproduit et publié par Amand-Durand, texte par Georges Duplessis, conservateur-adjoint à la Bibliothèque nationale,* Paris, 1877.

I.

Dès l'âge de neuf ans, Albert Dürer avait dessiné trois têtes qui avaient été conservées dans la famille Imhoff, et dont il est fait mention dans un des inventaires de la collection de cette famille [1].

Quatre ans plus tard, il fait son propre portrait à la mine d'argent, qu'on admire aujourd'hui à l'*Albertine*. En haut, à droite, on lit cette mention ajoutée après coup : « Ceci j'ai pourtraict d'après moi-même à l'aide d'un miroir dans la 1484e année, alors que j'étais encore un en-

1. Cette célèbre collection fut formée par Wilibald Imhoff (1519-1580), petit-fils de Pirckheimer. Il acquit des amis et des héritiers de Dürer, notamment de la belle-sœur du maître et de Georges Penz, son élève, un certain nombre de tableaux et de dessins du grand artiste. Amateur érudit, il recommanda, dans une lettre adressée à sa femme, que sa collection restât éternellement dans sa maison « pour l'honneur de la famille ». Ce vœu ne fut pas exaucé. Rodolphe II, l'enthousiaste admirateur de Dürer, voulut acheter les œuvres réunies par Wilibald et, manquant d'argent, il offrit comme prix le domaine de Petschau en Bohême. La collection fut envoyée à Prague en 1588, mais le marché n'ayant pas été conclu, elle rentra à Nuremberg, sauf quelques beaux dessins gardés par l'empereur. En 1628, le prince électeur de Bavière, Maximilien, connaisseur éclairé, entra en négociation avec les Imhoff. Après de longs pourparlers, la collection fut enfin transportée à Munich; mais elle ne répondit point à l'attente de Maximilien qui, trouvant beaucoup de morceaux suspects mêlés à des œuvres authentiques, n'acheta pour 200 thalers que deux pièces : un *Saint Jérôme* et un petit panneau sur lequel Dürer avait dessiné les trois têtes dont nous parlons. En 1633, le peintre flamand Abraham Bloemaert paya 3,400 thalers une partie de la collection pour un gros négociant d'Amsterdam. Quelques pièces furent vendues pour 300 thalers à Mattheus van Overbeck de Leyde. En 1636, ce qui restait de plus précieux fut acquis par lord Arundel, ambassadeur d'Angleterre à Vienne. Enfin, jusqu'en 1658, surtout pendant la terrible guerre de Trente ans, les débris de la collection furent dispersés par des ventes successives. Les Imhoff firent un véritable trafic de ces œuvres d'art; bien plus, l'un d'eux, Hans Hieronymus, ne craignit pas d'apposer la marque A. D. sur des morceaux de provenance étrangère. Les plus beaux dessins de Dürer appartenant originairement à la famille Imhoff sont conservés aujourd'hui à l'*Albertine* de Vienne, qui a réuni les ouvrages vendus à Rodolphe II, et au *British Museum* auquel est échue, après de longues aventures, la part de lord Arundel.

Cinq inventaires de cette curieuse collection ont été successivement dressés : le premier, en 1573-74, par Wilibald Imhoff; le deuxième, en 1580, par ses héritiers; le troisième, en 1588, pour l'envoi à Rodolphe II; le quatrième, en 1628, pour le prince électeur Maximilien; enfin le cinquième, en 1633-1658, par Hans Hieronymus Imhoff, dans son *Geheimbuch* (livre secret) où il se félicite de s'être débarrassé à bon prix de ce qu'il possédait. — V. Heller, *Albrecht Dürer*, p. 70 et suiv.; V. Eye, *Leben und Wirken Albrecht Dürer's*, p. 486 et suiv.; M. Thausing, *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, p. 74, et *Dürer geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, p. 143.

fant[1] ». L'œuvre valait la peine d'être consacrée par ce témoignage authentique de l'auteur même. Elle est naïve, sincère, pleine de fraîcheur et d'ingénuité, d'une précision étonnante. Un jeune garçon vêtu d'une casaque et coiffé d'un bonnet se présente de trois quarts. La figure, d'une expression vraie, est traitée avec beaucoup de soin et de souplesse; les cheveux annoncent déjà cette habileté que Jean Bellin, au dire de Camerarius[2], enviera plus tard à Dürer. Seuls les yeux sont trop fixes et semblent loucher, comme s'ils étaient encore arrêtés sur le miroir qui a reflété le modèle. On remarque une certaine dureté dans les plis des manches; la main, peu naturelle, longue et effilée, paraît empruntée à quelque tableau de saint. Mais quelle puissante individualité dans l'ensemble! Ce début suffit à montrer que Dürer était né dessinateur.

De la même époque est l'esquisse, au crayon, du *British Museum*, représentant une femme coiffée d'un bonnet bourguignon à voile tombant, tenant un faucon sur la main gauche et relevant de l'autre les plis abondants d'une longue robe. Elle est chaussée, comme les nobles dames du temps, de souliers à la poulaine d'une longueur démesurée. Nous croyons y retrouver un souvenir direct de la petite gravure de Schöngauer (B. 78), copiée par Albert Glockenton [3], de Nuremberg, représentant une *Vierge folle*, chaussée également de souliers à longues pointes, qui tient une lampe allumée de la main gauche et ramène avec la droite les plis de sa robe flottante. Le dessin de Dürer porte cette inscription d'une écriture inconnue : « Ceci est également vieux, Albert Dürer me l'a dessiné avant qu'il ne vînt chez le peintre, dans la maison de Wolgemut, sur le grenier supérieur, dans la maison de derrière, en présence de feu Conrat Lomayer. » Ce grenier était sans doute le coin de l'habitation paternelle abandonnée aux récréations artistiques du jeune Albert; il est inutile de supposer, comme on l'a fait gratuitement, que le précoce dessinateur allait s'y cacher loin des yeux de son père pour y satisfaire ses goûts favoris. Quant à la note qui accompagne ce dessin, elle prouve le prix que l'on attachait, même du vivant de Dürer, à ses premiers essais.

En 1485, âgé de quatorze ans, il date et signe[4] des initiales A. D. un curieux dessin à la plume, une Madone avec l'Enfant Jésus, assise sur un

1. Ce dessin a été donné par la *Gazette* dans le t. XIV, 2e P., page 259.

2. Dans sa traduction latine de la *Préface du Traité des proportions du corps humain* de Dürer, 1532.

3. Bartsch, t. VII, p. 352, numéro 19.

4. Ce qui prouve, en dépit de l'opinion contraire, que Dürer se livrait ouvertement, dès cette époque, à son goût pour le dessin.

trône à baldaquin entre deux anges musiciens. On s'est étonné qu'un enfant de cet âge ait pu concevoir une composition aussi importante et donner à ses personnages un sentiment religieux d'une pareille intensité. On a remarqué encore que Dürer n'a peut-être jamais retrouvé, dans un âge plus avancé, la même pureté d'idéal. Disons que ce dessin n'est guère qu'une copie libre d'un tableau anonyme de l'école de Cologne, peint au moment où celle-ci subissait le plus l'influence des maîtres flamands. M. Hulot possède à la fois, dans sa riche collection, le tableau et le croquis, de sorte qu'un rapprochement immédiat permet de constater la parenté des deux œuvres. Les deux anges sont restés exactement les mêmes; la Vierge, debout dans le tableau, est assise dans le dessin. Dürer n'a ajouté à la Vierge du tableau colonais qu'une profusion immodérée de plis raides et cassés qui seuls trahissent l'origine nurembergeoise de la copie [1].

Il ne nous reste aucun souvenir des trois années (1486-1489) que notre maître passa dans l'atelier de Michel Wolgemut; mais nous savons cependant qu'elles furent bien employées: « Pendant ce temps, dit Dürer, Dieu m'accorda de l'application, en sorte que je travaillai bien [2]. » Les deux dessins à la plume, de 1489, les *Trois lansquenets sur une colline* [3] (Collection Hulot), que nous donnons ici, et les *Six cavaliers traversant un défilé* (Musée de Brême), attestent les progrès considérables accomplis par l'élève pendant son apprentissage. Ce ne sont plus les brillants débuts d'une enfance précoce : Dürer, quoique à peine âgé de dix-huit ans, révèle déjà les qualités de la maturité. Regardons les *Trois lansquenets* : celui de gauche a une physionomie et une attitude très-finement observées; la main est sûre et exercée; mais on reconnaît encore quelque hésitation dans la pose du personnage qui occupe le milieu du dessin, et en général les proportions des figures semblent trop courtes. Enfin l'œuvre n'est pas absolument originale; ici encore Dürer s'appuie sur un modèle. Deux des trois figures sont évidemment empruntées à une gravure nurembergeoise signée P. W [4]. Celle-ci nous montre deux

1. Voir les draperies des personnages de la *Cronica Mundi*, de Wolgemut et de Pleydenwurff, et surtout les plis de la robe de Dieu le père.

2. *Chronique de famille.*

3. Catalogue Posonyi, n° 307. Ce dessin faisait partie du cabinet Paul Praun; il fut gravé sur cuivre par C. Prestel (*E museo Prauniano*, novemb. 1870). Heller en fait mention (*Albrecht Dürer*, p. 880), ainsi que Weigel (*Werke mater in ihren Handzeichnungen*, p. 197, 227). Voir aussi MM. Eye, Thausing et autres.

4. Cette gravure, très-rare, dont nous ne connaissons qu'un exemplaire, celui du *British Museum*, a été décrite par Passavant, II, p. 163, n° 8.

LES TROIS LANSQUENETS.

(Fac-simile d'un dessin d'Albert Dürer de la collection Hulot.)

lansquenets sur un monticule, causant avec animation : l'un vu presque de dos, l'autre se présentant de trois quarts, appuyé sur sa hallebarde, avec une expression d'énergie sauvage que Dürer a imitée de très-près. Mais tandis que les lansquenets du maître P. W. ont les jambes trop longues et trop minces, Dürer, comme s'il avait voulu réagir contre son modèle, donne aux siens des membres plutôt lourds et courts.

En 1490, notre maître quitte Nuremberg pour entreprendre la tournée qui était d'usage en ces temps. Il resta hors de sa ville natale pendant quatre ans. Nous n'avons de cette période qu'un petit nombre de dessins signés et datés : le *Jésus à la boule d'or* (miniature sur parchemin avec les initiales séparées A. D. et la date 1493, à l'*Albertine*) est un bambino allemand vêtu d'une chemise entr'ouverte, frais et gracieux, souriant à une fenêtre entourée de branchages. La tête se penche avec un air de malice ; le front trop haut, comme dans presque tous les enfants de Dürer, occupe la moitié de la figure ; les cheveux blonds, frisés avec naturel, sont d'un pinceau des plus délicats ; il y a quelque maniérisme dans les yeux bleus au regard mutin, dans la bouche aux coins relevés ; les oreilles repoussées en avant sont grandes et communes. Rien de divin dans cette petite figure d'enfant qu'une auréole vaguement indiquée autour de la tête. En somme, un soin exquis, beaucoup de charme et une rare habileté. Les *Tritons* et la *Bacchanale* (1494. A. D. à l'*Albertine*) sont deux traductions allemandes, merveilleusement exécutées, des fameuses gravures de Mantègne[1] ; l'effet sculptural, si frappant chez le maître italien, disparaît dans les deux copies ; Dürer, en éloignant les fonds, a rendu les figures plus saillantes, en sorte qu'il semble reproduire non des gravures faites d'après des bas-reliefs, mais des dessins. De la même année 1494, au Musée de Hambourg : un *Lion* et *Orphée surpris par les Bacchantes*, copiés d'après une gravure que Passavant attribue à Baccio Baldini. Deux Ménades frappent d'une massue Orphée couché à terre et protégeant sa tête de son bras enveloppé dans les plis d'un manteau ; à gauche un enfant effrayé s'enfuit[2]. Les deux figures de bacchante se retrouvent dans une gravure de Dürer : l'*Effet de la jalousie* (B. 73).

1. Bartsch, XIII, p. 238, numéros 17 et 20.

2. Ce dessin se trouvait au milieu du XVIe siècle chez le Dr Ayrer et, jusqu'en 1689, chez son fils ; à cette époque il entra dans la collection de Joachim von Sandrart (V. *Teutsche Academie*, Nuremberg, 1768). Il fut ensuite légué par Harzen au Musée de Hambourg (v. *Archiv. fur die zeich. Künste*, XVI, p. 88). Sandrart dit que ce dessin fut le travail qui valut la maîtrise à Dürer ; il oublie que la profession de peintre était libre à Nuremberg.

II.

Le savant biographe de Dürer a voulu placer à cette époque toute une série de paysages variés faits d'après nature par notre maître : études d'arbres, panoramas de villes, vues de places publiques, etc. Il s'est efforcé surtout de prouver que certains souvenirs d'Italie et du Tyrol, tels que les vues de Trente, d'Inspruck et des croquis faits à Venise, datent de ces années. Pour justifier cette opinion, il a fallu conduire Dürer en Italie douze ans avant son séjour bien connu de 1506. Déjà M. Grimm[1] et M. de Retberg[2] avaient imaginé ce premier voyage. M. Thausing reprend cette hypothèse en essayant de l'appuyer sur tout un ensemble de preuves[3].

Son point de départ est un paysage du *Liber de laudibus Germaniæ* de Christoph Scheurl[4], qui dit en parlant de Dürer, à la date de 1506 : « *Qui quum nuper in Italiam rediisset.* » Donc il y a un voyage antérieur à 1506, et ce voyage doit être placé en 1494, et cela pour les raisons suivantes. Dans une de ses lettres à Pirckheimer, Dürer dit[5] : « Et la chose qui me plaisait tant il y a onze ans ne me plaît plus à présent, et si je ne le voyais pas de mes propres yeux, je ne le croirais pas. Je vous fais aussi savoir qu'il y a ici beaucoup de peintres meilleurs que ne l'est maître Jacob de là-bas, etc. » Ces lignes n'impliquent-elles pas, selon M. Thausing, un double séjour à Venise, le premier en 1494, au temps de l'admiration ; le second en 1506, à l'époque de la critique plus sévère ? Ne s'agit-il pas ici, comme le croit M. Grimm, de l'art mantégnesque qui, en pleine floraison à Venise, vers la fin du xve siècle, était déjà détrôné, au commencement du xvie, par le naturalisme séduisant des Bellini ; en sorte qu'après avoir admiré l'un à son premier voyage, Dürer revenu à Venise réservait pour l'autre tout son enthousiasme. Viennent ensuite les deux copies de Mantegna, les *Tritons* et la *Bacchanale*, qui ont dû être faites à Venise et qui portent la date de 1494. Enfin, l'argument irrésistible est

1. H. Grimm, *Uber Künstler und Künstwerke*, I, 133.

2. Freih von Retberg, *Archiv für die zeich., Künste,* VI, 178.

3. Thausing, p. 79 et suiv.

4. Célèbre humaniste ; un des citoyens les plus importants de Nuremberg, surnommé l'*Oracle de la République.* Dürer fit pour lui des armoiries (B. 164) ; il fut le parrain d'un de ses neveux. (V. *Archiv. fur die zeich. Künste,* IV, p. 26, et Freih von Soden, *Beitrage zur Geschichte der Reformation, etc., mit besonderem Hinblicke auf Christ. Scheurl.*)

5. 7 février, 1506.

tiré de l'œuvre même de Dürer : les vues d'Inspruck, de Trente, des montagnes du Tyrol, une feuille contenant à la fois l'Enlèvement d'Europe, Apollon avec l'arc et le carquois, et trois têtes de lion, et d'autres dessins encore, ne peuvent appartenir qu'à la première période de la carrière du maître. Il faut remarquer, à l'appui de cette hypothèse, que ces productions ne sont ni signées ni datées, tandis qu'à partir de 1503, Dürer marque tous ses dessins un peu importants du monogramme que l'on connaît. Nous ne mentionnons que par un excès de scrupule un dernier argument. En 1506, l'artiste, allant à Venise pour affaires, emportant un certain nombre d'œuvres qu'il espérait vendre au delà des Alpes, devait voyager en grand appareil, *magno et impedito comitatu*; il n'aurait pas eu le temps de s'arrêter çà et là pour prendre des croquis ; au contraire, en 1494, il voyageait en amateur, *expeditus, nulla rheda, nullis impedimentis!* C'est alors, évidemment alors, qu'il a dessiné Inspruck, Trente et le reste.

Voilà dans un résumé bref, mais absolument impartial, l'argumentation de M. Thausing ; elle est serrée, nourrie, ingénieuse, séduisante. Examinons-la d'un peu près.

M. Thausing relève un contraste frappant entre les paysages des premières années de Dürer et ceux de sa maturité. Selon lui, les premiers faits à l'aquarelle sont traités avec un soin délicat, tandis que les derniers, exécutés à la plume, sont plus vivement enlevés et même, à la fin de la carrière de Dürer, sommairement indiqués par quelques traits [1]. Cette démarcation nous paraît trop absolue. Les paysages à l'aquarelle de Dürer ne sont pas tous de la première période, et on en trouve à toutes les époques qui sont aussi soignés que possible, comme d'ailleurs toutes les gouaches de notre maître. A l'appui de cette assertion, nous ne mentionnerons que la belle aquarelle conservée au *British Museum*, signée du monogramme A. D. 1506. C'est une vue de rocs escarpés dont le sommet est tapissé de brins d'arbustes, d'herbes et de mousse fraîche. Les fissures du rocher et les rugosités de la pierre, les détails de la végétation sont traités avec une rare précision. On ne pourrait dans tout l'œuvre de Dürer trouver rien de plus fini. Or ce dessin offre une similitude frappante avec les vues de Trente dont il a été question et qui sont conservées, l'une dans la célèbre collection Malcolm, de Londres, l'autre au Musée de

1. Toutefois M. Thausing se contredit lui-même, puisqu'il place dans cette série une vue du Tyrol, l'*Enlèvement d'Europe* et autres croquis sur la même feuille, dessinés à la plume très-librement, ce qui, d'après sa propre théorie, devrait assigner à ces morceaux une date très-postérieure à 1494.

Brême. La facture est la même et, ce qui est plus décisif, le ton des couleurs brun et gris-vert est tout à fait semblable dans les trois dessins. Évidemment ces études ont été *vues* dans le même temps. On peut en dire autant d'une autre aquarelle, le *Welsch Perg* (montagne italienne) conservée au Musée d'Oxford.

M. Thausing pense que les vues d'Inspruck, de Trente, les rochers à la plume, etc., sont tous d'une seule et même époque. Nous partageons cette opinion ; mais pour nous, surtout après la confrontation avec l'aquarelle du *British Museum*, cette date commune est celle de 1505-1506, et non celle de 1494. On s'explique aisément que plusieurs vues du Tyrol datent de 1505, puisque cette année même Dürer traversait cette montagneuse contrée pour se rendre à Venise. Mais où, en 1506, a-t-il rencontré ce site pittoresque que reproduit l'aquarelle du *British Museum?* Jusqu'ici il est admis que Dürer a passé à Venise toute l'année 1506 jusqu'au mois de novembre, époque de son départ pour Bologne. Ce n'est pas pendant cette excursion de huit à dix jours[1] qu'il a pu trouver le temps de faire en route une aquarelle des plus soignées ; d'ailleurs la végétation du dessin indique une saison beaucoup moins avancée que la fin de l'automne.

A notre avis, Dürer a dû quitter momentanément Venise vers le milieu de 1506, pour aller étudier les sites montagneux des contrées limitrophes et en rapporter ces études de paysage qui l'ont toujours tellement préoccupé, comme en témoignait un traité qu'il avait écrit, au dire de Pirckheimer, sur cette branche de l'art.

Consultons, pour justifier cette opinion, sa correspondance avec Pirckheimer. Cette série de dix lettres[2] se divise en deux périodes bien distinctes : la première s'étend du 6 janvier au 29 avril, la seconde du 28 août à la mi-octobre 1506. Il y a donc une lacune de quatre mois ; c'est dans cet intervalle qu'on peut placer l'excursion de Dürer et quelques-uns au moins des paysages dont l'un porte la date de 1506. Il venait d'achever, à Venise, son tableau de la *Fête du Rosaire,* exposé à l'admiration publique dans l'église des Allemands ; il a dû consacrer une partie de ses loisirs au voyage dont nous parlons. Il poussa même assez loin, s'il faut en croire le passage suivant des archives des comtes d'Attems, relatives au XVIe siècle : « Albrecht Dürer, lors de son voyage d'Italie, est tombé malade à Stein, près Laybach, où il a trouvé chez un peintre de l'endroit un accueil aimable ; il lui a fait comme souvenir

1. V. la lettre adressée par Dürer à Pirckheimer en octobre 1506.
2. La dixième de ces lettres a été publiée pour la première fois par M. Thausing.

de reconnaissance une peinture sur sa maison[1]. » Il est clair que ce n'est point en allant de Nuremberg à Venise que Dürer a pu s'arrêter près de Laybach ; il suffit de consulter la première carte venue pour constater que le chef-lieu de l'Illyrie ne se trouve pas sur le chemin qui mène de Bavière en Vénétie. La conclusion forcée est que Dürer, après un assez long séjour à Venise, fit, vers le milieu de 1506, une tournée dans les pays montagneux qui bordent le fond de l'Adriatique. C'est après être revenu à Venise qu'il se rendit à Bologne (commencement de novembre) où il fut reçu par les peintres de la ville avec l'enthousiasme dont nous parle Scheurl dans ses *Commentarii de vita et obitu Dom. Antonii Kress, 1515.* Ainsi s'expliquent les quelques mots du même Scheurl dans son *Lib. de laud. Germaniæ,* Leip. *1508*, « *qui quum nuper in Italiam rediisset.* » Ce passage s'applique évidemment au retour du voyage dans le nord de l'Adriatique. Scheurl se serait-il contenté de cette vague indication pour rappeler un fait aussi important qu'un premier séjour de Dürer à Venise ? Plus tard, dans sa notice sur Kress, il parle en détail du voyage de 1490 à 1494 ; il insiste sur la tournée en Allemagne, « *tandem peragrata Germania* », et sur l'accueil que firent au maître les frères de Martin Schöngauer. De Venise, pas un mot[1].

Et comment Dürer, dans ses dix lettres à Pirckheimer écrites de Venise, garderait-il un silence absolu sur un ancien séjour dans cette ville ? Il y a bien le passage si torturé par tous les commentateurs : « La chose qui me plaisait il y a onze ans ne me plaît plus du tout à présent, etc. » Nous nous sommes expliqué sur ces lignes dans nos *Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj*[3] ; nous croyons avoir établi que ce passage n'a rien à faire avec Venise et l'art mantegnesque, et qu'il ne se rapporte qu'à Jacopo. Quoi qu'on en dise, l'admiration de Dürer pour Mantegna et son école fut aussi durable que sincère et elle se trahit par des preuves de tout genre à des époques très-différentes. En 1494, Dürer copie, d'après le grand maître mantouan, la *Bacchanale* et les *Tritons ;* quatorze ans plus tard, il est encore si épris de lui, qu'il lui emprunte

1. *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit,* 1864, p. 78 *b.*

2. Qui tamen sub id tempus excesserit, unde ipse in Gymnasio, utriusque nostrum vicini et municipis Michaelis Wolgemuts, triennio profecerit, tandem peragrata Germania, quum anno nonagesimo secundo Colmariam venisset a Caspare et Paulo aurifabris et Ludovico pictore, item etiam Basileæ a Georgio aurifabro, Martini fratribus susceptus sit benigne atque humane tractatus. Ceterum Martini discipulum minimè fuisse, imo ne vidisse quidem, attamen videre desiderasse vehementer (V. *Pirkheimeri opera,* éd. Goldast, p. 352).

3. V. *Gazette des Beaux-Arts,* 1er février 1876.

pour sa *Grande Crucification du Christ* (B. 24) la dramatique figure de saint Jean assistant à la mise au tombeau (B. 3). Enfin Camerarius nous dit que Dürer se proposait d'aller rendre visite à Mantegna au moment même où celui-ci mourut (sept. 1506), et qu'il éprouva un grand chagrin de n'avoir pas fait sa connaissance personnelle[1]. Dürer persista donc jusqu'à la fin dans son culte pour Mantegna, et ce maître ne peut être désigné dans la lettre à Pirckheimer. Ajoutons qu'il écrit : « Ce qui me plaisait il y a onze ans, etc. » Or cette lettre étant de février 1506, et, d'autre part, Dürer étant rentré à Nuremberg au commencement de 1494, il aurait dû parler non de *onze* mais de *douze* ans.

Revenons aux dessins d'après Mantegna, les *Tritons* et la *Bacchanale*. M. Thausing incline à croire qu'ils ont dû être exécutés dans le voisinage même du maître mantouan. Était-il nécessaire que Dürer allât à Venise pour y faire ces copies? Il y avait alors des rapports très-réguliers entre l'Allemagne et l'Italie : les patriciens de Nuremberg, Scheurl, Tucher, Pirckheimer et autres, fréquentaient les universités de Padoue, de Bologne, de Pavie, et rapportaient dans leur patrie le goût des arts et des lettres classiques. Les gravures de Mantegna ne pouvaient être ignorées à Nuremberg. Du reste faisons observer que Dürer a imité les Italiens sans sortir de sa ville natale : le *British Museum* possède neuf dessins à la plume de notre maître, copiés d'après les cartes de tarot[2], cataloguées par Bartsch dans son treizième volume, sous les numéros 23, 24, 27, 33, 40, 45, 49, 63 et 66 : *Chavalier, Doxe, Papa, Talia, Retorico, Philosofia, Cronico, Jupiter, Primo Mobile.*

Tous ces dessins sont sur un papier marqué dans le filigrane de la grande couronne, c'est-à-dire sur le papier nurembergeois dont se ser-

1. Préface du *Traité des proportions du corps humain*, 1532.

2. Dans cette imitation, comme dans beaucoup d'autres, Dürer se montre très-indépendant ; original même quand il copie, il s'écarte volontairement de son modèle, partout où une reproduction trop exacte gênerait les tendances de son goût moderne. Ici, au style un peu naïf, au charme exquis de l'œuvre italienne, il substitue un dessin vigoureux, hardiment libre ; les expressions des figures, de délicates et de gracieuses, deviennent énergiques ou rudes. Dürer grandit de plusieurs centimètres les personnages originaux, il modifie certains accessoires, il change les plis aux ondulations monotones en une draperie plus ample et plus savante : il accentue les traits et germanise son modèle. Les quatre premiers de ces dessins sont d'une facture très-fine et enlevés avec une rare légèreté de main; les cinq derniers sont un peu lourds et empesés. On sait que les gravures originales sont attribuées à Baccio Baldini qui les aurait exécutées, dit-on, sans raisons suffisantes, d'après des dessins de Sandro Botticelli et autres maîtres contemporains.

vait Dürer dans sa première période ; ils ont été évidemment exécutés à Nuremberg, aussi bien qu'ont dû l'être les *Tritons* et la *Bacchanale*, d'après le maître mantouan.

Mais, demande-t-on, pourquoi les vues de Trente, d'Inspruck, etc., ne sont-elles ni signées ni datées? N'est-ce pas là une preuve qu'elles sont antérieures à 1503, puisque, selon M. Thausing, Dürer, à partir de cette année, ne laisse guère sortir de son atelier aucun dessin de quelque valeur sans y apposer sa marque bien connue. Ici encore, l'affirmation du savant écrivain nous paraît un peu hasardée. Même avant 1503, Dürer date et signe non du monogramme, mais des lettres A. D. séparées un grand nombre de ses dessins (et ce ne sont pas toujours des meilleurs); nous ne voulons citer que les suivants : la *Vierge avec les anges musiciens* (A. D. 1485), les *Trois Lansquenets* (A. D. 1489), le *Jésus à la boule d'or* (A. D. 1493), la *Bacchanale* et les *Tritons* (A. D. 1494), l'*Enlèvement* (A. D. 1496), le *Cavalier armé* (A. D. 1498). D'autre part, bon nombre de dessins connus pour être postérieurs à 1503 manquent également de date et de signature, ainsi : plusieurs études pour le tableau d'autel de Heller (1508), pour le portrait gravé du cardinal-archevêque de Mayence (vers 1523); le *Jeune Seigneur costumé* de l'*Albertine*, un dessin pour le portrait de Michel Wolgemut; les études pour le *Chevalier de la mort* (1513), etc.

Disons enfin qu'en 1494, l'année même du prétendu voyage à Venise, Dürer était à Strasbourg, à la veille de son retour à Nuremberg, qui eut lieu le 18 mai de la même année. Nous en trouvons la preuve dans l'inventaire Imhoff de 1573-1574, qui mentionne deux portraits de Dürer faits à Strasbourg: « N° 26, *Un vieil homme*, dans un petit cadre, a été son maître (patron) à Strasbourg, sur parchemin, fl. 4; 27, *Une femme*, aussi dans un petit cadre, en couleur à l'huile, allant avec le précédent, peint... à Strasbourg, 1494, fl. 3 ». Cette date de 1494 rend absolument impossible toute hypothèse d'un voyage en Italie à cette époque. Dürer, rentré à Nuremberg dans la seconde quinzaine de mai, n'aurait pu habiter à la fois Venise et Strasbourg dans les premiers mois de 1494. Il est vrai que les n°s 26 et 27 d'un second inventaire (1580) sont ainsi conçus[1] : « *Item, un vieil homme*, dans un petit cadre, en couleur à l'huile; *l'a fait un vieux maître de Strasbourg. Item, une femme*, dans un petit cadre, en couleur à l'huile, pour fl. 4 ». On voit que dans le second inventaire le portrait d'homme, au lieu d'être attribué à Dürer, est donné à un vieux

1. V. Hausmann, *Albrecht Dürers Kupferstiche, Radirungen und Zeichnungen unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Wasserzeichen.*

maître de Strasbourg et que le portrait de femme, sans désignation d'auteur, ne porte aucune date. M. Thausing, mettant à profit la différence des deux textes, en conclut que la date de 1494 doit être rejetée et penche pour les années 1490 ou 1491. Pour lui, certains détails des deux inventaires sont également suspects. Cet arrêt sommaire de condamnation contre les deux documents est susceptible d'appel. Le premier inventaire est rédigé par le fondateur même de la collection, Wilibald Imhoff le vieux; on y trouve sous chaque numéro tantôt des dates, tantôt des notes d'une remarquable précision; le second, dressé par les héritiers de Wilibald, ne mentionne ni date ni détails propres à indiquer l'origine des pièces cataloguées; il porte des traces évidentes de négligence et semble avoir été fait par des copistes infidèles qui ont lu trop légèrement le premier inventaire. Nous maintenons donc, en renvoyant le lecteur à l'examen des deux documents, la date de 1494, trop facilement sacrifiée pour les besoins d'une thèse ingénieuse.

Qu'on veuille bien excuser cette discussion un peu longue peut-être; elle a, si nous ne nous trompons, le mérite de fixer un point chronologique fort important, et de restituer à la maturité de Dürer toute une série de dessins gratuitement attribués aux premières années de sa carrière. Nous croyons avoir démontré que l'hypothèse d'un premier voyage à Venise est combattue à la fois par la correspondance même de Dürer, par l'examen comparatif de ses dessins, enfin par notre nouvelle interprétation du texte de Scheurl. Nous regrettons d'avoir été amené à nous séparer un instant du biographe auquel la mémoire de Dürer est si redevable, mais l'impartialité de la critique a ses exigences.

CHARLES EPHRUSSI.

(La suite prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1877 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

De l'origine des Beaux-Arts et de l'influence que la religion a toujours exercée sur leur développement depuis le commencement du monde, par A. Devaux, professeur de dessin. Deux conférences données au Cercle catholique des ouvriers du Havre. Bolbec, Dussaux, 1877; in-8 de 62 pages.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1648-1782, publiés pour la Société de l'histoire de l'art français, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts, par M. Anatole de Montaiglon. Tome I. 1678-1672. Paris, Baur, 1877; In-8 de XVIII et 412 pages.

Brou.— La Légende, la Question d'art, la Question d'histoire, etc., par Jarrin. Bourg, Grandin, 1877; in-8 de 70 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

Les Arts dans l'Italie ancienne, par Biéchy. Limoges, Barbou frères, 1876; in-12 de 142 pages avec figures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Venise.— Histoire, art, industrie, la ville, la vie, par Charles Yriarte. 1re série. Paris, J. Rothschild, 1877; in-f° de 40 pages avec 5 planches hors texte. Prix: 5 fr.

On annonce 30 livraisons environ contenant 400 gravures, dont 50 imprimées hors texte. Il sera tiré 20 exemplaires sur papier de Hollande au prix de 100 francs l'exemplaire.

Voir plus haut, pages 484-500.

Amsterdam et Venise, par Henry Havard. Paris, Plon, 1876; grand in-8 avec 7 eaux-fortes par MM. L. Flameng et Gaucherel et 124 gravures sur bois. Prix: 20 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 2 déc. 1876.

L'Art flamand dans l'est et le midi de la France. Rapport au gouvernement français par Alfred Michiels. Complément de l'Histoire de la peinture flamande. Paris, Loones, 1877; in-8 de VIII et 560 pages, avec 1 gravure représentant les fiançailles de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, d'après un tableau de Jean Perréal. Prix: 10 fr.

Les Maîtres d'autrefois. Belgique, Hollande, par Eugène Fromentin, 2e édition. Paris. Plon, 1876; in-18 de 452 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, page 550.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux. Tome Ier, 2e fascicule. Paris, Plon, 1876; gr. in-8 de pages 145 à 304, à 2 colonnes. Prix: 3 fr.; papier vélin, 5 fr.; papier de Hollande: 16 fr.

Pour le premier fascicule, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, page 550.

La Champagne encore inconnue. Documents curieux et inédits, publiés par Alexandre Assier. II. Les Arts et les Artistes dans la capitale de la Champagne de 1250 à 1680,

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

précédé de la Construction d'une Notre-Dame au XIIIe siècle. Paris, Aubry; Champion; Claudin, 1876; in-8 de 184 pages.

Tiré à 210 exemplaires numérotés. Voyez plus loin à la division : ARCHITECTURE, Construction d'une Notre-Dame...

Les Arts et les Artistes dans l'ancienne capitale de la Champagne, 1250-1680, par Alexandre Assier. Peintres-verriers, peintres-architectes, tailleurs d'images, menuisiers-sculpteurs, facteurs d'orgues, fondeurs et orfèvres. Paris, Aubry; Champion; Claudin, 1876; 2 vol. in-12. Prix de chaque volume : 2 fr. et 2 fr. 50 cent.

Bibliothèque de l'Amateur champenois. — Tiré à 120 exemplaires sur papier vergé, 10 sur papier rose, 10 sur papier vélin, 20 sur papier chamois.

Lettres sur la littérature moderne et sur l'Art ancien, par Lessing. Extraits traduits pour la première fois par G. Cottler. Paris, Hachette, 1876; in-16 de VII et 312 pages.

Essai sur la critique d'art, ses principes, sa méthode, son histoire en France, par M. A. Bougot, ancien élève de l'École normale supérieure, etc. Paris, Hachette, 1877; in-8. Prix : 6 fr.

Voir dans le *Journal des Débats* du 19 mars 1877 un article de M. Adolphe Viollet-le-Duc.

L'Art et la République, par Louis Viardot. Versailles, Cerf et fils, 1877; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Philosophie positive*, janvier-février 1877.

Marie, reine des Beaux-Arts. Études artistiques, pittoresques et critiques sur les mystères de la vie de la sainte Vierge. Madones. Tome I. Paris, Bureaux du *Rosier de Marie*, 1877; gr. in-8 de 395 pages.

Discours de réception de M. Charles Blanc. Réponse de M. Camille Rousset, directeur. Séance de l'Académie française du 30 novembre 1876. Paris, Didier, 1876; in-8 de 54 pages.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 32e année. Paris, rue de Bondy 68, 1876; in-8 de 124 pages.

Catalogue d'une Collection de livres relatifs aux arts de peinture, sculpture, gravure et architecture; traités théoriques et pratiques; histoire, biographie, ouvrages à figures; recueil d'estampes, costumes et ornements, réunis par M. Jules Goddé, peintre, dont la vente a eu lieu le 18 novembre et jours suivants. Paris, Menu, 1876; in-8 de 63 pages.

874 numéros.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Sommaire d'une méthode de l'enseignement du dessin et de la peinture, par M. Lecoq de Boisbaudran. Paris, veuve A. Morel.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 16 décembre 1876 un article signé : A. de L.

Le Décorateur religieux. Traité de l'art d'orner et de décorer une église ou une chapelle à l'aide de la peinture, de la dorure, des fleurs, des étoffes, de la verdure, de la mousse, de l'eau, du feu, des rochers, du papier, du bois découpé ou rustique. Texte et dessin par Aristide Gazel, artiste peintre-décorateur. Laval, impr. de Gamin, 1877; in-16 de 88 pages, illustrées de 50 modèles.

La Peinture sur toile imitant les tapisseries et son application à la décoration intérieure. Leçons pratiques sur l'emploi des couleurs liquides, par Julien Godon. Paris, Mary, 1877; in-8 de 102 pages avec 6 planches.

Le Livre d'art des femmes, peinture, sculpture, par Jean Dolent. Paris, Lemerre, 1877; in-18, avec une eau-forte par Ribot. Prix : 3 fr. 50 cent.

Documents pratiques d'architecture et de sculpture. Marbrerie. Publié par H.-J. Fonteyne, architecte à Bruxelles. Plans et élévations. Détails d'exécution. Paris, Ducher 1877; album grand in-f° de 40 planches.

Le Fusain, par Maxime Lalanne. 5e édition. Paris, Berville, 1876; in-8 de 40 pages.

Leçons pratiques de peinture vitrifiable sur porcelaine dure, pâte tendre, faïence, émail, par Mme la baronne de Delamardelle, professeur, et M. F. Goupil, élève d'Horace Vernet, peintre de figures à la manufacture de Sèvres. Paris, Renauld, 1876; in-8 de 72 pages.

Programme des conditions d'admission aux Écoles nationales des beaux-arts et au Conservatoire de musique. Paris, Jules Delalain, 1877; in-12 de 12 pages.

III. — ARCHITECTURE.

Des grandes lignes architecturales et de leurs rapports harmoniques avec les climat, par J.-L.-O. Puy de Labastie. Paris, veuve Morel, 1877; in-8 de 202 pages.

Histoire critique de l'origine et de la formation des ordres grecs, par Charles Chipiez, architecte. Paris, veuve A. Morel, 1876;

gr. in-4 de 384 pages, avec 32 planches et 134 figures dans le texte. Prix: 25 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 6 janvier 1877 un article signé : A. de L.

L'Architecture ionique en Ionie. Le Temple d'Apollon Didyméen, par M. Olivier Rayet, Paris, impr. de Quantin, 1876; gr. in-8 de 51 pages, avec figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, avril, juillet et septembre 1876.

Restauration des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788 jusqu'à nos jours...

Voir plus loin à la division : ARCHÉOLOGIE.

Le Latran au moyen âge, par G. Rohault de Fleury. Paris, veuve A. Morel, 1877; in-f° de 31 pages avec 67 planches gravées, plus un vol. de texte in-8 de 550 pages. Prix: 100 fr.

De la Reconstruction des contre-forts de la cathédrale d'Évreux, Rapport présenté au congrès des architectes français de 1875, au nom de la Commission d'Archéologie de la Société centrale, par M. Charles Lucas, architecte. Paris, Ducher et Cie, 1877; gr. in-8 de 68 pages avec 3 planches gravées. Prix: 3 fr. 50 cent.

Extrait des *Annales de la Société centrale des Architectes*, Ire série, tome III, année 1876.

Les Restaurations de l'église Saint-Paul, à Lyon, par C. Savy. Lyon, Bellon, 1876; in-8 de 24 pages.

Essai sur les travaux faits à la cathédrale du Mans pendant le XIXe siècle, par M. l'abbé F. Pichon. Le Mans, Leguicheux-Gallienne, 1876; in-8 de 64 pages.

Les Ruines de Sainte-Eugénie à Moingt, près Montbrison, par J.-B. Dulac, architecte. Saint-Étienne, Théolier frères, 1876; in-8 de 24 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Annales de la Société... du département de la Loire.*

Monographie de la cathédrale d'Orvieto, par Benois, Resanoff et Krakau, architectes. Paris, veuve A. Morel, 1876-1877, 30 planches in-f°, dont 11 chromo-lithographies, avec un texte descriptif. Prix : 75 fr.

A paru en trois livraisons de 10 planches chacune.

Construction d'une Notre-Dame, suivie des comptes de l'OEuvre de l'église de Troyes au XIIIe siècle, par Alexandre Assier. 2e édition, revue et augmentée. Paris, Aubry; Champion; Claudin, 1876; in-12 de 48 pages. Prix : 2 fr. et 2 fr. 50 cent.

Bibliothèque de l'Amateur champenois. — Tiré à 150 exemplaires sur papier vergé, 5 sur papier rose, 10 sur papier chamois. Voyez plus haut, à la division : HISTOIRE, la Champagne encore inconnue...

Les Écoles publiques en France et en Angleterre; construction et installation, par Félix Narjou, architecte de la ville de Paris. Paris, veuve A. Morel, 1876; gr. in-8 de 340 pages, avec 154 figures. Prix: 7 fr. 50 centimes.

Écoles et Mairies. Recueil des principaux types de bâtiments communaux, par MM. Labrousse, Cordier, Deconchy, Durand, Aurenque, etc. Texte explicatif par M. Léon de Vesly, architecte. Paris, A. Lévy, 1877; 80 planches, format jésus, gravées sur acier.

Publié en 8 livraisons de 10 planches à 7 fr. 50 l'une.

Plans modèles pour la construction de maisons d'école et de mairie, par César-Pompée, architecte. Paris, Paul Dupont, 1877; 2 atlas in-f° ensemble de 42 planches avec texte explicatif.

Architecture pratique. De l'emploi des briques ordinaires dans la construction et la décoration des édifices publics et privés, par M. D. Nicole, architecte. Paris, Ducher, 1877; in-4° de 29 pages, 30 planches.

Société des architectes du département de l'Aube. 1er Bulletin. 1866 à 1874 inclus, Troyes, Dufour-Bouquet, 1876; in-8 de 20 pages.

IV. — SCULPTURE.

La Critique des sculptures antiques au Musée du Louvre, à propos des catalogues en préparation, par Charles Ravaisson-Mollien, attaché au Musée des Antiques. Paris, Didier, 1877; in-8 de 52 pages avec 5 planches.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Les Fragments de Tarse au Musée du Louvre, par M. Léon Heuzey, conservateur adjoint des antiques, etc. Paris, impr. de Quantin, 1877; gr. in-8 de 23 pages avec figures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, pages 385-405.

Étude sur une nouvelle statue de Vénus marine de travail grec, en marbre de Paros, inédite et signée, par M. Jules Chevrier, vice-président de la Société... de Châlon-sur-Saône. Paris, bureaux de la *Revue archéologique*, 1877; in-8 de 19 pages avec une planche.

Quelques observations sur la sculpture grecque en Gaule, par M. Heuzey. Nogent-le-Rotrou, Daupeley, 1877; in-8 de 15 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires*, tome XXXVII.

Les Sculptures de Solesmes, par E. Cartier. Nouvelle édition, augmentée d'une Étude sur le plan primitif de l'église abbatiale de Saint-Pierre. Le Mans, Monnoyer; Paris, Palmé, 1876; in-8 de 150 pages, avec un plan.

La Sculpture au salon de 1876...

Voyez plus loin à la division : Musées, Expositions.

La Statue de Chateaubriand, par M. de Bachasson, conseiller municipal. Saint-Malo, Hamel, 1876; in-8 de 33 pages.

Inauguration de la statue d'Élie de Beaumont à Caen. Caen, Le Blanc, Hardel, 1876; in-8 de 104 pages avec gravures.

Inauguration du buste de P.-J. Desault à Lure, le 15 octobre 1876. Belfort, Spitzmuller, 1877; in-12 de 51 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

La Peinture sur toile...

Voyez plus haut à la division : Didactique.

Des Œuvres et de la manière de Masaccio, par M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, impr. de Quantin, 1876 ; gr. in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, pages 369-384.

Étude sur le triptyque d'Albert Durer, dit le Tableau d'autel de Heller, par Charles Ephrussi. Paris, Jouaust, 1877; in-4 de 53 pages, avec 25 gravures.

Tiré à 400 exemplaires sur papier vergé de Hollande. Une partie de cette Étude a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, pages 529-551. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 31 mars 1877, un article de M. L. Gonse.

De l'Idéal chrétien dans la peinture. La Cène de Léonard de Vinci, par Arnold Mascarel, substitut à Bressuire. Paris, Dumoulin, 1877; in-8 de 27 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société de Saint-Jean*, mars 1877.

La Mise au tombeau du Titien, par Anatole de Montaiglon. Paris, Quantin, 1877; gr. in-8 de 12 pages avec une gravure dans le texte.

Extrait, tiré à 50 exemplaires, de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, pages 69-79.

Peintures de Chaalis restaurées par M. P. Balze. Compte rendu, lu en séance du Comité archéologique de Senlis, par M. Guérin, vice-secrétaire du Comité. Senlis, Payen, 1876; in-8 de 12 pages.

Un Tableau de Stella à l'église de Montreuil-Versailles, 1614, par Ch. Barthélemy. Arras, Plauque, 1877; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome IV.

Le Portrait de François Sneyders au Musée de Troyes, par M. Le Brun d'Albane. Troyes, Dufour-Bouquot, 1877 ; in-8 de 14 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, tome XL.

Le Portrait de Catherine Du Chemin, femme de François Girardon, par M. Le Brun d'Albane, président de la Société académique de l'Aube. Troyes, Dufour-Bouquot, 1877; in-8 de 21 pages avec un portrait.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, tome IX. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 3 mars 1877, un article de M. Louis Gonse.

Peintures murales dans le sanctuaire de la nouvelle église de Saint-Michel-Ferréry (Lardenne). Toulouse banlieue, par M. l'abbé M.-B. Carrière. Toulouse, Chauvin, 1876; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du midi de la France*.

Un Musée à créer, par Edmond Bonnaffé. Paris, Quantin, 1877; gr. in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*; voir plus haut, pages 329-337.

Les Musées archéologiques...

Voyez plus bas, à la division : Archéologie.

Catalogue du Musée de peinture, sculpture, gravures et aquarelles de la ville du Havre. Le Havre, Brindeau, 1876; in-16 de 31 pages.

La Salle de Michel-Ange au Louvre et sa nouvelle installation, par Louis Gonse. Paris, impr. Quantin, 1877 ; gr. in-8 de 15 pages avec figures dans le texte.

Extrait, tiré à 30 exemplaires, dont 10 sur papier vergé, de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, pages 347-352, 511-518.

Musée d'artillerie...

Voyez plus loin, à la division : Curiosité.

Catalogue des tableaux, dessins, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du Musée de la ville de Rennes. Rennes, impr. de Leroy fils, 1877; in-8 de 261 pages.

Catalogue raisonné du Musée d'archéologie et de céramique et du Musée lapidaire de la ville de Rennes, par M. Auguste André, conseiller honoraire à la cour d'appel de Rennes. 2e édition, revue et augmentée, Rennes, Leroy fils, 1876; in-8 de 518 pages.

Notice des tableaux, dessins et objets d'art du Musée de Rochefort. Rochefort, Thèze, 1876; in-12 de 72 pages avec gravures. Prix : 50 c.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'Exposition de la Société des Amis des Arts d'Avignon, 1876. Deuxième année. Avignon, Seguin aîné, 1876; in-8 de 10 pages. Prix : 50 cent.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés dans les salons de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, 17 mars 1877. Bordeaux, Gounouilhou, 1877; in-8 de 71 pages.

Mémoire sur l'Exposition des beaux-arts de 1875, par A. Devaux, professeur de dessin. Le Havre, Lepelletier, 1877; in-8 de 29 pages.

Souvenir de l'Exposition artistique et historique de la ville de Meaux. Avril et mai 1876. Meaux, Carro 1876; in-16 de 48 pages.

Lettres sur le Salon de 1875, par Victor de Swarte. Saint-Omer, Fleury-Lemaire, 1876; in-8 de 64 pages.

Tiré à 210 exemplaires numérotés. — Ces lettres ont paru d'abord dans le *Mémorial artésien*.

Le Grand Art et le Petit Art au Salon de 1876, par Georges Dufour, avocat. Amiens, impr. de Delattre-Lenoel, 1877; in-8 de 30 pages.

Extrait de l'*Artiste* et de l'*Investigateur*.

Salon de 1876, par Caroline de Beaulieu. Versailles, impr. de Cerf et fils, 1876; in-8 de 7 pages.

Salon de 1876. Sonnets par Adrien Dézamy. Paris, Goupil, 1876; in-4 de 56 pages.

Extrait, tiré à 125 exemplaires, de l'album grand in-fol. de la maison Goupil; ne se vend pas.

La Sculpture au Salon de 1876, par Henri Jouin, attaché à la Direction des beaux-arts. Paris, Plon, 1877; gr. in-8 de 92 pages.

Salon de 1876. Croissance supérieure de la sculpture, par Charles Beaurin. Saint-Germain, impr. de Bardin, 1876; in-8 de 19 pages.

Extrait de l'*Artiste*, 1er juin 1876.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1877 (94e Exposition officielle depuis l'année 1673). Paris. Impr. nationale, 1877; in-18 de CVI et 624 pages. Prix : 1 fr.

Distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1876, pages V-X; — Récompenses accordées par le jury, X-XIII; — Liste des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er mars 1877, XV-XCVI; — Règlement pour 1877, XCVII-CII; — Jury d'admission et de récompenses, CIII-CV.

Peinture, nos 1-2192; — Dessins, Cartons, Aquarelles, Pastels, Miniatures, Vitraux, Émaux, Porcelaines, Faïences, Nos 2193-3554; Sculpture, nos 3555-4188; — Gravure en médailles et sur pierres fines, nos 4189-4227; — Architecture, nos 4228-4310; — Gravure, nos 4311-4582; — Lithographie, nos 4583-4616; — Monuments publics, pages 619-624. Le Salon de 1876 avait 4033 numéros.

A travers l'Union centrale, souvenir de la 5e Exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, en 1876, par Mario Proth. Paris, Vaton, 1877; in-18 de VI et 56 pages, avec un dessin d'A. Lepère.

Les Bijoux, l'Orfévrerie et la Joaillerie à l'Exposition de 1876. Rapport présenté au Jury de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, par M. L. Falize fils. Paris, Pougin, 1877; in-8 de 28 pages.

Catalogue de la première exposition du 15 février au 17 mars, au Grand-Hôtel, faite par l'Union des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, céramistes, etc. Paris, impr. de Pillet et Dumoulin, 1877; in-12 de 22 pages. Prix : 50 cent.

Exposition des cartons de Paul Chenavard pour la décoration du Panthéon, par M. Charles Blanc, de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, impr. de Chamerot, 1876; in-12 de 44 pages.

Exposition des œuvres d'Eugène Fromentin à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Notice biographique par M. Louis Gonse. Paris, Quantin, 1877; in-18 de 62 pages avec un portrait. Prix : 1 fr.

Explication des ouvrages de peinture, dessin, gravure, des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des Amis des Arts de Pau, au Musée de la ville, le 8 janvier 1877. 13e Exposition annuelle. Pau, La Cheugue, 1877; in-8 de 84 pages, avec des eaux-fortes d'artistes.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 27 janvier 1877, un article signé L. G.

Exposition de 1876 de la Société des Amis des Arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne. Catalogue. Saint-Quentin, Moureau, 1876; in-12 de 77 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Œuvre d'Albert Durer, reproduit et publié par Amand-Durand; texte par Georges Duplessis, conservateur-adjoint du dépar-

tement des estampes. Paris, Amand-Durand, in-f° de IV et 24 pages à 2 colonnes, avec 108 planches.

Prix de 250 à 600 francs suivant les tirages et le papier.

Vieilles Décorations depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à Louis XVI, gravées en fac-simile par Péquégnot. Paris, l'auteur, rue d'Orsel 37, 1876; 140 planches in-f°. Prix : 150 fr.

Motifs décoratifs de l'époque Louis XVI, choisis et mis en ordre par Auguste Schoy. Paris, Ch. Claesen, 1877 ; in-f° de 80 planches reproduites d'après les estampes originales. Prix : 50 fr.

L'Eau-forte en 1877. Texte par M. Ernest Chesneau, frontispice par M. François Chifflart. Paris, veuve A. Cadart. 1875; in-f° de 30 planches.

Prix, dans un carton-portefeuille, de 50 à 500 francs, suivant les épreuves et la nature du papier.

Quarante-quatre eaux-fortes pour illustrer les Contes de La Fontaine, d'après Fragonard, Lancret, Boucher, etc., gravées par MM. Courtry, Greux, Lerat, Lemaire, Martinez, Mongin, Monziès et Rousselle. Paris, Lemerre, 1877 ; in-8 de 44 planches.

Les prix, suivant les états et les papiers, varient de 80 à 40 francs.

Suite d'eaux-fortes (quatre sujets et un portrait) dessinées et gravées par G. Cain, destinées à illustrer le *Barbier de Séville*. Paris. Conquet, 1876; gr. in-8.

Prix, de 8 à 30 francs suivant les tirages et la nature du papier.

La Butte des Moulins, vingt eaux-fortes par M. A.-P. Martial, avec un texte par M. le docteur Moura. Paris. veuve Cadart, 1877 ; in-f° de 51 pages, plus les planches.

Les prix varient de 40 à 80 fr. suivant les tirages et les papiers.

Les Mois, par François Coppée. Paris, librairie du *Moniteur universel*, 1877; in-f° de 12 planches, par H. Giacomelli, reproduites par le procédé phototypographique de M. Vidal.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, pages 319-322, un article de M, Louis Gonse.

L'Opéra. Eaux-fortes et quatrain, par un abonné. Paris, Jouaust, 1877; in-8 de 55 pages avec 53 gravures.

Tiré à 500 exemplaires sur papier de Hollande et 150 sur papier de Chine.

Handbook to the Department of Prints and Drawings in the British Museum, by Louis Fagan. London, G. Bell and sons, 1876; in-8.

Voir, dans la *Chronique des Arts* vembre 1876, un article signé G. D. (Georges Duplessis.)

Les Graveurs de portraits en France, Catalogue raisonné de la Collection des portraits de l'École française appartenant à M. Ambroise-Firmin Didot; ouvrage posthume. Paris, F. Didot, 1877; 2 vol. in-8. Prix : 20 fr. sur papier ordinaire, 40 fr. sur papier vergé.

Catalogue illustré des dessins et estampes composant la Collection de M. Ambroise Firmin-Didot, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, précédé d'introductions par M. Ch. Blanc, de l'Académie française, et M. Georges Duplessis, conservateur-adjoint du Cabinet des estampes. Paris. F. Didot, 1877; in-8 de XXX et 542 pages.

Tiré à 200 exemplaires. — La vente a eu lieu à l'Hôtel Drouot du 16 avril au 12 mai 1877. Il a été fait un tirage in-4°, sur papier vergé, avec 16 planches de reproduction en fac-simile. Voir la *Chronique des Arts* du 19 mai.

Sciences et lettres au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance, par Paul Lacroix. Paris, Firmin Didot, 1877 ; gr. in-8, avec 13 chromolithographies et 400 gravures sur bois.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, pages 322-328, un article de M. Louis Gonse.

Histoire de la Caricature sous la République, l'Empire et la Restauration, par Champfleury. 2e édition augmentée. Paris, Dentu, 1877 ; in-18.

La Sainte Vierge, par l'abbé Meynard. Paris, Firmin Didot, 1877 ; gr. in-8 avec 14 chromolithographies, 3 photogravures et 200 gravures sur bois, dont 34 hors texte.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XV, pages 322-328, un article de M. Louis Gonse.

Guide de l'amateur de livres à figures et à vignettes du XVIIIe siècle, par Henry Cohen. 3e édition, entièrement refondue et considérablement augmentée par Charles Mehl. Paris, Rouquette, 1877 ; in-8 de XXI et 618 pages à 2 colonnes.

Il y a des tirages sur papier de Chine, Whatman et Hollande. — La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome III, page 574, et la 2e édition, tome VIII, page 564.

Livres rares et précieux, anciens et modernes, la plupart illustrés par les plus grands artistes du XVIIIe et du XIXe siècle, de la Collection de M. Emm. Martin, dont la vente a eu lieu à l'hôtel des commissaires-priseurs du lundi 5 au samedi 10 février 1877. Paris, Le Petit, 1877; in-8 de XVI et 209 pages.

288 numéros.

Catalogue des estampes de l'École française du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir

et en couleur, almanachs, pièces historiques sur les mœurs et coutumes, portraits, composant la collection de M. Octave de Béhague, dont la vente a eu lieu Hôtel Drouot, salle n° 3, du lundi 19 février au samedi 3 mars 1877. Paris, Danlos fils et Delisle, 1877; in-8.

Le Béarn. Histoire et Promenades archéologiques, par Ch.-C. Le Cœur, conservateur du Musée de Pau. Pau, Ribaut, 1877; in-8 de XI et 352 pages avec 70 planches lithographiées d'après les dessins de l'auteur.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

L'Archéologie devant l'histoire et l'art. Discours prononcé dans la séance publique du 23 août 1876 de la Société... du département de la Marne, par M. Auguste Nicaise, président de la Société. Châlons-sur-Marne, impr. de Martin, 1876; in-8 de 14 pages.

Horus et Saint Georges, d'après un bas-relief inédit du Louvre; notes d'archéologie orientale et de mythologie sémitique, par Ch. Clermont-Ganneau. Paris, aux bureaux de la *Revue archéologique*, 1877; in-8 de 51 pages avec planche.

Discoveries at Ephesus, including the Site and Remains of the Great Temple of Diana, by J.-T. Wood, F. S. F., fellow of the Royal Institute of british Architects. London, Longmans, 1876; imper.-8 de 532 pages, avec 27 lithographies et 42 gravures sur bois, d'après des dessins originaux et des photographies. Prix: 63 s.

La Ville et l'Acropole d'Athènes aux diverses époques, par Émile Burnouf, ancien directeur de l'École d'Athènes. Paris, Maisonneuve, 1877; in-8 de 220 pages avec 21 planches.

Nouvelles Recherches sur les terres cuites grecques, par M. Léon Heuzey. Paris, Maisonneuve, 1877; in-4 de 51 pages avec 3 planches.

Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. N° 5.

Notice sur une amphore peinte du Musée du Louvre représentant le Combat des dieux et des géants, par Félix Ravaisson, conservateur des Antiques au Musée du Louvre. Paris, Chamerot, 1876; in-4 de 16 pages, avec 2 planches.

Extrait des *Monuments grecs*, publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. N° 4.

Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788 jusqu'à nos jours, publiées avec les Mémoires explicatifs des auteurs sous les auspices du gouvernement français; publiées par Monographies séparées. Paris, F. Didot, 1877 et années suivantes, in-f°.

Ont paru : *la Colonne trajane*, par Percier, 13 planches; *la Basilique ulpienne*, par Le Sueur, 6 planches; *les Temples de Pœstum*, par Labrouste, 18 planches.

The Forum Romanum, by John Henry Parker. London, Longmans, 1876; in-8. Prix: 15 s.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome II, pages 365-371; et dans la *Chronique des Arts* du 2 décembre 1876, un article signé A. D. (Alfred Darcel).

The Archæologie of Rome. The Flavian Amphitheatre, commonly called the Colosseum, by John Henry Parker. London, Longmans, 1876; in-8. Prix: 10 s. 6 d.

Rome souterraine, résumé des découvertes de M. Rossi dans les catacombes de Rome... Supplément sur les découvertes faites dans les catacombes depuis 1874. Paris, Didier; 1876; in-8 des pages 593 à 636.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VI, page 532, et la 2e édition, tome IX, page 587.

Décorations murales de l'époque gallo-romaine trouvées à Arras en 1875, par M. le chanoine Van Drival. Arras, De Sède, 1877; in-8 de 7 pages.

L'Archéologie et l'Art chrétien à l'Exposition religieuse de Rome en 1870, par Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. Arras, Planque, 1877; in-8, de 67 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome I.

Notes sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie, par M. Eug. Muntz. Paris, 1877; in-8, avec une planche.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 17 mars 1877, un article signé : L. G. (Louis Gonse).

Les Musées archéologiques de Nantes, Angers, Tours, Poitiers, Bordeaux, Niort, comparés au Musée de Vannes, par M. le Dr G. de Closmadeuc. Vannes, Galles, 1876; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... du Morbihan*.

Les Colosses anciens et modernes, par E. Lesbazeilles. Paris, Hachette, 1876; in-18 de 343 pages avec 53 figures. Prix: 2 fr. 25 c. *Bibliothèque des Merveilles*.

Antiquités et Monuments du département de l'Aisne, par Édouard Fleury. 1re partie. Laon, Mmes Padiez et Wimy, 1877; in-4 de 256 pages avec 140 gravures. Prix: 30 fr.

Les Monuments historiques de l'Algérie, par Louis Piesse, membre de la Société historique d'Alger. Arras, Planque; Paris, Ducher, 1878; in-8 de 23 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome IV.

Notices archéologiques sur les tombeaux des évêques d'Angers, par M. L. de Farcy. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1877; in-8 de 61 pages avec 16 planches.

La Cathédrale d'Annecy et ses tombeaux, par l'abbé P.-F. Poncet. Annecy, Niérat, 1876; in-8 de 70 pages.

Sainte-Marie d'Auch, son histoire, ses vitraux, son chœur, son avant-chœur, sa crypte, par M. l'abbé F. Canéto, vicaire général. 5e édition. Auch, Foix, 1876; in-8 de 48 pages.

Église Notre-Dame-des-Champs d'Avranches. Petites monographies des verrières, du Chemin de croix, etc., par l'abbé A. Cosson, vicaire. Avranches, Lebel-Anfray, 1877; in-8 de 60 pages avec 2 gravures prises d'après les plans de l'église.

Les Fouilles de Bologne, par R. de Maricourt; lu au Comité archéologique de Senlis. Senlis, Payen, 1876; in-8 de 12 pages.

Statistique monumentale du département du Cher. Texte et dessins par A. Buhot de Kersers, de la Société française d'archéologie. 3e fascicule. Canton d'Aubigny. Paris, veuve A. Morel, 1877; gr. in-8 de pages 125 à 182, avec un frontispice, une carte et 18 planches gravées à l'eau-forte par J. Boussard, architecte.

Essai historique sur le château de Lassay depuis son origine jusqu'à nos jours, par un membre de la Société historique et archéologique du Maine. Le Mans, Monnoyer; Paris, Dumoulin, 1876; in-8 de VII et 176 pages, avec 1 planche.

La Flore monumentale du cloître abbatial de Moissac. Description et symbolisme, par l'abbé Camille Daux. Arras, Laroche, 1877, in-8 de 56 pages avec 5 planches.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome IV.

Note sur une découverte de bijoux mérovingiens au village de Valmeray, commune de Moult (Calvados), par M. Eugène de Robillard de Beaurepaire. Caen, Le Blanc-Hardel, 1876; in-8 de 20 pages, avec 2 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie.*

Essais archéologiques sur les environs de Murat (Cantal). Monographie sur Saint-Gal, anciennement léproserie, monastère de cordeliers, de récollets, et, depuis la Révolution, hospice de Murat, incendié accidentellement en 1855, par J.-B. Delort, membre de la Société française d'archéologie. Saint-Flour, Passenaud, 1876; in-8 de 59 pages.

Note sur une maison de Jeanne d'Arc, par Jules Doinel, archiviste du Loiret. Orléans, Herluison, 1876; in-8 de 8 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique du Loiret.*

Essai sur les travaux publics de Paris au moyen âge, par Frédéric Lecaron, archiviste-paléographe. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley, 1877; in-8 de 48 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tome III.

Monuments historiques de Tarn-et-Garonne, par M. l'abbé Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Montauban, Forestié neveu, 1876; in-8 de 16 pages avec 2 planches.

Légende de la croix, d'après les verrières des églises de Troyes, suivie de vingt-cinq vues et portraits extraits de l'*Annuaire de l'Aube*. Paris, Aubry; Champion; Claudin, 1876; in-8 de 16 pages.

Tiré à 150 exemplaires numérotés.

Anciennes Croix processionnelles du diocèse actuel de Rennes, par l'abbé Paul Paris-Jallobert. Rennes, Catel, 1876; in-8 de 19 pages, avec planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie d'Ille-et-Vilaine.*

Notice archéologique. Cimetière mérovingien découvert en 1876 près de Veulettes (Seine-Inférieure), par Ernest Demay, ancien avocat au Conseil d'État. Paris, Hennuyer, 1877; in-8 de 14 pages, avec 10 planches.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Dissertation sur une monnaie inédite d'un roi inconnu du Bosphore Cimmérien, Inéèus; suivie d'une description de plusieurs autres médailles antiques inédites, par Georges d'Alexéieff, chambellan de S. M. l'empereur de Russie... Paris, Leroux, 1876; in-8 de 43 pages, avec une planche.

Étude sur les monnaies antiques recueillies au Châtel de Boviolles, de 1804 à 1871, par M. Léon Maxe-Werly. Châlons-sur-Marne, Thouille, 1876; in-8 de 72 pages, avec 6 planches.

Monnaies inédites d'Antioche et de Tripoli, par P. Lambros. Le Mans, Monnoyer, 1876, in-8 de 14 pages.

Extrait des *Mélanges de numismatique*, publiés par de Saulcy, de Barthélemy et Hucher.

Trouvaille à Biderstroff (Meurthe), par L. Maxe-Werly. Le Mans, Monnoyer, 1876; in-8 de 14 pages.

Extrait des *Mélanges de numismatique*, publiés par de Saulcy, de Barthélemy et Hucher.

Les Monnaies et le Régime monétaire de la monarchie féodale, de Hugues Capet à Philippe le Bel (687-1285), par M. Ad. Vuitry, membre de l'Institut. Orléans, impr. de Colas, 1877 ; in-8 de 80 pages.

Monnaies inédites des Francs en Orient, par G. Schlumberger. Le Mans, Monnoyer, 1876; in-8 de 23 pages avec figure.

Extrait des *Mélanges de numismatique*, publiés par de Saulcy, de Barthélemy et Hucher.

Les Principautés franques du Levant, d'après les plus récentes découvertes de la numismatique, par G. Schlumberger. Paris, Leroux, 1877 ; in-8 de 128 pages.

Les quatre premiers chapitres ont paru dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1876.

Sur une médaille frappée en l'honneur d'un philosophe de l'École de Padoue, par Victor Egger. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1877 ; in-8 de 13 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de Maine-et-Loire.*

Études numismatiques. Restitution au duc Matthieu II de deniers attribués jusqu'alors à son successeur Ferri III, par L. Quintard. Nancy, Crépin-Leblond, 1877; in-8 de 11 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*

Éléments de l'histoire des ateliers monétaires du royaume de France depuis Philippe-Auguste, jusqu'à François 1er inclusivement par F. de Saulcy, membre de l'Institut. Paris, Van Peteghem, 1876; in-4 de VI et 166 pages.

Notes et Documents sur les graveurs de monnaies et médailles et la fabrication des monnaies des ducs de Lorraine, depuis la fin du XVe siècle, par Henri Lepage, président de la Société d'archéologie lorraine. Complément du volume de 1875. Nancy, Wiener, 1876; in-8 de III et 229 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.* — Le volume de 1875 a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XII, page 573.

Des Jetons du moyen âge au type de l'Ours, par J. Rouyer. Le Mans, Monnoyer, 1876 ; in-8 de 16 pages.

Extrait des *Mélanges de numismatique*, publiés par de Saulcy, de Barthélemy et Hucher.

Variétés numismatiques sur le département de la Marne, par A. Denis. Paris, Menu, 1877 ; in-8 de 11 pages.

Histoire numismatique de la révolution de 1848, ou Description..., par A.-R. de Liesville. 1re livraison. Paris, Champion, 1877; in-4 de XII et 40 pages, avec 10 planches.

On annonce 3 volumes, contenant la description d'environ 2,150 pièces, publiés en 25 livraisons du prix de 10 fr. l'une.

Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie, recueillis dans les dépôts d'archives, musées et collections particulières des départements du Pas-de-Calais, de l'Oise, de la Somme et de l'Aisne, avec un Catalogue de pierres gravées ayant servi à sceller, par G. Demay, archiviste aux Archives nationales. Paris, Impr. nat., 1877; in-4 de XXIV et 617 pages, avec 24 planches photoglyptiques. Prix : 30 fr.

Des pierres gravées employées dans les sceaux du moyen âge, par Demay. Paris, H. Champion, 1877 ; gr. in-8 avec planches. Prix : 8 fr.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique.— Mobilier.— Tapisseries. Armes.— Costumes. — Livres, etc.

Traité des arts céramiques, ou Des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie, par Alex. Brongniart, directeur de la Manufacture de Sèvres, etc. 3e édition, avec notes et additions, par Alphonse Salvetat, chef des travaux chimiques à la Manufacture, etc. Paris, P. Asselin, 1876; 2 vol. gr. in-8, avec figures dans le texte et un atlas in-4 de 9 tableaux et 71 planches. Prix : 38 fr.

Studi intorno alla ceramica veneziana, par M. Giuseppe Marino Urbano di Gheltof. Venize, Naratovich, 1876 ; in-8 de 90 pages.

Tiré à 150 exemplaires. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 11 nov. 1876, un article de M. A. Darcel.

La Manifattura di Maiolica e di porcellana in Este da Giuseppe Marino Urbano di Gheltof. Sine L. et A.; in-8 de 23 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 11 novembre 1876, un article de M. Alfred Darcel.

Essai sur l'histoire des faïences de Lyon, par M. Edmond Michel. Lyon, Georg, 1876; gr. in-8 de 19 pages avec 4 planches et des gravures dans le texte.

Voir la *Chronique des Arts*, du 16 décembre 1876.

Monographie de la manufacture de faïences de Vron, arrondissement d'Abbeville, département de la Somme, par Ch. Wignier. Paris, Simon, 1877; in-8 de 32 pages avec 25 figures coloriées par Ris-Paquot. Prix : 15 fr.

Étude sur les faïences patriotiques au ballon, par Georges Lecocq. Paris, Raphaël Simon, 1876; in-8 de 21 pages, avec figures par A. Tissandier.

Les Faïences parlantes, par Roger de Quirielle. Paris, Pougin, 1877; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Revue de France*.

La Céramique contemporaine à l'Exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts, par Adrien Dubouché. Paris, Quantin, 1876; in-fol. de 14 pages avec figures.

Extrait de *l'Art*.

Catalogue de la Collection céramique et des principaux tableaux et objets d'art appartenant à MM. Michel et Robellaz. Lyon, Georg, 1876; in-8 de 127 pages.

Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité, par Achille Deville, ancien directeur du Musée des Antiquités de Rouen. Paris, veuve A. Morel, 1876 (1873); in-4 de 112 pages, avec 112 planches.

Notice explicative et pratique des vitraux de l'église de Saint-Martin de Luché. La Flèche, Besnier-Jourdain, 1877; in-8 de 20 pages avec une planche.

Description des vitraux de Saint-Baudile, par A. de Lamothe. Nîmes, Roucole, 1876; in-12 de 37 pages.

Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux, marbres, terres cuites, grès, biscuits, émaux, etc.; suivie de la restauration des ouvrages en laque de Chine et du Japon et des procédés pour blanchir, teindre et ramollir l'ivoire..., par Ris-Paquot, artiste peintre. 3e édition. Paris, Simon; Amiens, l'auteur, 1876; in-12 de 123 pages avec 9 planches.

Histoire du mobilier, recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et des curieux, par Albert Jacquemart; avec une Notice sur l'auteur, par M. H. Barbet de Jouy. Paris, Hachette, 1876; gr. in-8 de IV et 671 pages, avec plus de 200 eaux-fortes typographiques, procédé Gillot, par M. J. Jacquemart. Prix : 30 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, pages 547-549 et, t. XV, l'article étendu de M. Bonaffé.

La Renaissance à la cour des Papes.— I. L'Héritage de Nicolas V. — II. Les Collections du cardinal Pierre Barbo (Paul II), par Eugène Müntz. Paris, Quantin, 1877; gr. in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, avril et juin 1877.

Le Mobilier d'un gentilhomme noyonnais à la fin du XVIe siècle, par le comte de Marsy. Saint-Quentin, impr. de Poette, 1877; in-8 de 43 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Vermandois*, tomo IV, 1876.

La Vente du mobilier du château de Versailles, pendant la Terreur. Documents inédits, par le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1877; gr. in-8 de 34 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIV, pages 146-156-451-457.

Recueil de documents et statuts relatifs à la corporation des tapissiers de J. Deville, par M. J. Douet d'Arq. Nogent-le-Rotrou, impr. de Gouverneur, 1877; in-8 de 15 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 6 janvier 1877, un article signé : A. D. (Alfred Darcel).

Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute on basse lisse, par le baron Boyer de Sainte-Suzanne. Monaco, 1876; in-8 de 90 et 72 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 2 déc. 1876, un article signé : A. D. (Alfred Darcel).

Musée d'artillerie. Notice sur les Costumes de guerre. Paris, Impr. nat., 1876; in-8 de 31 pages.

Le Costume historique. 500 planches, 300 en couleur, or et argent, 200 en camaïeu, avec des notices explicatives et une étude historique, par A. Racinet. 1re livraison. Paris, F. Didot, 1877; in-fo de 30 pages avec 25 planches.

On annonce 6 vol. publiés en 20 livraisons au prix de 12 fr. l'une.

Rapport sur l'exposition de dentelles organisée à Caen, à l'occasion du Concours régional de 1875, et Notice sur l'industrie de la dentelle, par M. Charles Colas. Caen, Le Blanc-Hardel, 1876; in-8 de 52 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture et du commerce de Caen*.

Histoire de l'orfévrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par Ferd. de Lasteyrie, membre de l'Institut. 2e édition. Paris, Hachette, 1877; in-18 de 326 pages avec 62 gravures. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliothèque des Merveilles.

Les Arts industriels. Vienne, Londres, Paris, par Louis Énault. Paris, Hachette, 1877; in-8 de 203 pages.

L'Imagination dans la folie. Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés, par M. le docteur P. Max Simon. Paris, impr. de Donnaud, 1876; in-8 de 35 pages.

Extrait des *Annales médico-psychologiques*, 5e série, tome XVI, novembre 1876.

Inventaire des autographes et des documents historiques composant la collection de M. Benjamin Fillon. Séries I et II. Initiateurs-inventeurs, nos 1 à 105; Chefs de gouvernement, nos 106 à 298, dont la vente a eu lieu à Paris, salle Sylvestre les 16 et 17 février. Paris, Charavay, 1877 ; gr. in-8 de XIX et 80 pages avec de nombreux fac-simile.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 17 février 1877, un article de M. Anatole de Montaiglon, et les prix de vente dans celles du 24 février et du 19 mai.

Les Amoureux du livre. Sonnets d'un bibliophile. Fantaisies d'un bibliomane. Commandements du bibliophile. Bibliophiliana. Notes et anecdotes, par F. Fertiault. Préface du bibliophile Jacob (Paul Lacroix). Paris, Claudin, 1876; in-8 de XL et 400 pages, avec 16 eaux-fortes par Jules Chevrier. Prix : 30 fr.

Papier vergé à la forme. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 16 décembre 1876, un article signé : L. G.

Catalogue de livres précieux reliés avec luxe, de dessins originaux et de manuscrits anciens ornés de miniatures, dont la vente a eu lieu le 22 et 23 janvier 1877. Paris, Labitte, 1877 ; in-8 de 60 pages.

375 numéros.

Catalogue de livres anciens, rares et curieux, de la librairie Auguste Fontaine, précédé d'une Notice par M. P. L. Jacob, bibliophile. Paris, A. Fontaine, 1877 ; gr. in-8 de de XX et 479 pages.

1,862 numéros. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 17 février 1877, un article signé : P. Ch.

X. — BIOGRAPHIES.

Les Peintres les plus célèbres, par Maxime de Montrond, 3e édition, Paris et Lille, Lefort, 1877; in-12 de 190 pages avec figures.

Les Maîtres d'autrefois...

Voyez plus haut, à la division : HISTOIRE.

Actes d'état civil d'artistes français, tirés des Archives nationales et publiés pour la première fois. Paris, 1876; in-8 de 52 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*.

Les Arts et les Artistes dans l'ancienne capitale de la Champagne...

Voyez plus haut, à la division : HISTOIRE.

Notes et Documents sur les graveurs de monnaies et médailles...

Voyez plus haut, à la division : NUMISMATIQUE.

Une Famille de peintres parisiens aux XIVe et XVe siècles. Documents et pièces originales précédés d'un Aperçu sur l'histoire des Beaux-Arts en France avant la Renaissance, par l'abbé Valentin Dufour. Paris, Willem, 1877 ; in-16 de 169 pages, avec une figure coloriée.

Papier vergé, prix : 5 fr.; papier de Chine : 10 fr.

Liste des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er mars 1877. Peintres, sculpteurs, graveurs en médailles ou sur pierres fines, architectes, graveurs, lithographes. Paris, Impr. nat., 1877 ; in-8 de 24 pages.

Les Amateurs d'autrefois, par L. Clément de Ris, conservateur du Musée de Versailles. Paris, Plon, 1876; in-8 de XXXI et 477 pages avec 8 portraits gravés à l'eau-forte. Prix : 20 fr.; sur papier de Hollande : 50 fr.

Jean Grolier. Jacques-Auguste de Thou. Claude de Maugis. Le cardinal Mazarin. Michel de Marolles. Evrard Jabach. La comtesse de Verrue. Pierre Crozat. Antoine de la Roque. Le comte Léon de Lassay. Le comte de Caylus. Jean de Jullienne. Pierre-Jean Mariette. Augustin Blondel de Gagny. Paul Randon de Boisset. Laurent de La Live de Jully. Le baron Dominique Vivant Denon. Voir dans la *Chronique des Arts*, du 30 décembre 1876, un article de M. Louis Gonse.

L'Abbé Cochet, ecclésiologue et antiquaire chrétien, par M. Brianchon. Dieppe, impr. Leprêtre, 1876; in-8 de 36 pages.

Études artistiques. Artistes inconnus des XIVe, XVe et XVIe siècles. Académie des arts de Lille. Charles-Louis Corbet, sculpteur, par Jules Houdoy. Lille, Danel ; Paris, Aubry, 1877 ; in-8 de 151 pages avec un portrait.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 28 avril 1877, un article signé : A. D. (Alfred Darcel.)

Les Artistes contemporains. Diaz, par Roger Ballu. Paris, A. Quantin, 1877; gr. in-8 de 15 pages, avec 9 gravures dans le texte et une eau-forte de Desbrosses.

Tirage à part de la *Gazette des Beaux-Arts ;* voir plus haut, pages 290-304.

Étude sur la vie et sur l'œuvre de Jean Duvet, dit le Maître à la Licorne, par E. Jullien de La Boullaye. Paris, Rapilly, 1876; in-8 de 143 pages, avec gravures.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 10 février, un article signé Louis Gonse.

Alfred Guesdon, architecte, dessinateur et lithographe, par Charles Marionneau. Nantes, Forest et Grimaud, 1877; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée*.

La Famille des Juste en Italie et en France, par A. de Montaiglon et G. Milanesi. Paris.

Detaille, 1876 ; gr. in-8 de 78 pages, avec gravures dans le texte.

Extrait, tiré à 50 exemplaires sur papier de Hollande, de la *Gazette des Beaux-Arts*, des mois de novembre et décembre 1875, avril, mai et octobre 1876, et février 1877.

L'Enfant de Bruges. Renseignements biographiques, documents, articles de journaux, lettres, procès-verbaux, réunis et annotés par Adolphe Siret. Paris, A. Lévy, 1876 ; in-8 avec quatre autotypies, dix eaux-fortes inédites représentant les portraits de Frédéric Van de Kerkhove, vivant et mort, et ses paysages, et quatre gravures sur bois. Prix : 20 fr.

1637-1714. Sébastien Le Clerc et son œuvre, par Édouard Meaume, auteur des Recherches sur Jacques Callot. Paris, Baur, Rapilly, 1876 ; in-8 de 372 pages, avec une eau-forte rare reproduite par Amand Durand et un fac-simile de l'écriture de Sébastien Le Clerc.

Tiré à 205 exemplaires sur papier de Hollande.

Nécrologie. Camille Marcille, par Th. B. de la C... Chartres, Garnier, 1876 ; in-8 de 14 pages.

Publications relatives au Centenaire de Michel-Ange, par C. Paoli. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley, 1876 ; in-8 de 8 pages.

François Millet, l'homme et l'œuvre, par Alexandre Piedagnel. Paris, veuve A. Cadart, 1876 ; gr. in-8 avec 1 portrait, 9 eaux-fortes, 1 fac-simile et 1 frontispice gravé.

Les prix varient de 12 à 100 fr. suivant la nature du papier.

Gustave Morin et son œuvre, par Jules Hédou. Rouen, Augé, 1877 ; in-8 de x et 69 pages, avec un portrait gravé à l'eau-forte par Gilbert.

Tiré à 200 sur papier de Hollande et à 50 sur whatman.

Œuvres diverses de Victor Orsel (1795-1850), mises en lumières et présentées par Alphonse Perin, peintre d'histoire. Tome I. Lyon, Perrin, 1877 ; in-folio de XXXIII et 96 pages, avec 106 gravures.

Perraud, membre de l'Institut, par Max Claudet. Lons-le-Saulnier, 1876 ; in 8 de 46 pages.

Notice sur M. Pils, par M. Bouguereau, membre de l'Académie des Beaux-Arts, lue dans la séance du 27 janvier 1877. Paris, F. Didot, 1877 ; in-4 de 12 pages.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, pages 481-497, un article de M. L. Clément de Ris.

Scheffer et Decamps, par M. Émile Im-Thurn, membre de l'Académie du Gard. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1876 ; in-8 de 54 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*.

Notice biographique sur Paul Tournal, secrétaire de la Commission archéologique et fondateur du Musée de Narbonne, par M. Paul de Rouville. Narbonne, Caillard, 1876 ; in-8 de 63 pages.

Extrait des *Annales de la Commission archéologique de Narbonne*. Année 1876, t. I.

Watteau, poëme lyrique par F. Vieux. Valenciennes, Giard et Seulin, 1876 ; in-8 de 16 pages.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes :

André (Mme Ernest), 24 mars 1877 ;
André (Edmond), peintre, 21 avril 1877 ;
Belly (Léon), peintre, 31 mars 1877 ;
Bruyas (Jacques-Louis-Alfred), amateur, 20 janvier 1877. Notice signée : G. d'A.
Buloz (François), directeur de la *Revue des Deux Mondes*, 20 janvier 1877 ;
Bureau, graveur, 2 décembre 1876 ;
Chevigné (le comte de), 2 décembre 1876 ;
Cibot (François-Barthélemy-Michel-Édouard), peintre, 10 février 1877 ;
Colette (Alexandre), peintre et lithographe, 13 janvier 1877 ;
Deriey (Jacques-Charles), graveur et fondeur de caractères, 17 février 1877 ;
Devigne-Cuyo, statuaire belge, 10 février 1877 ;
Friedrich (André), sculpteur alsacien, 17 mars 1877. Notice signée : N. V.
Jeanron, peintre, 14 avril 1877 ;
Kuwasseg (Charles), paysagiste autrichien naturalisé français, 3 février 1877 ;
Lefèvre-Deumier (Mme), sculpteur, 7 avril 1877 ;
Luccardi, sculpteur, 2 décembre 1876 ;
Madou, peintre belge, 7 avril 1877 ;
Magni (Pietro), sculpteur italien, 20 janvier 1877 ;
Marchal (Charles), peintre, 7 avril 1877 ;
Monnier (Henri), dessinateur, auteur, acteur, 13 janvier 1877 ;
Neff (Timoléon-Charles de), peintre russe, 20 janvier 1877 ;
Ortès (le baron d'), inspecteur de l'École des Beaux-Arts, 17 février 1877 ;
Pichot (Amédée), directeur de la *Revue britannique*, 17 février 1877 ;
Sensier (Alfred), auteur d'ouvrages d'art et collectionneur, 13 janvier 1877 ;
Wylie (Robert), peintre américain, 3 mars 1877.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Les Progrès de la photographie, résumé comprenant les perfectionnements apportés aux divers procédés photographiques pour les épreuves négatives et les épreuves positives, par A. Davanne. Paris, Gauthier-Villars, 1877 ; in-8 de VI et 212 pages. Prix : 6 fr. 50.

La Photolithographie, son origine, ses procédés, ses applications, par G. Fortier. Paris, Gauthier-Villars, 1876; in-8 de 74 pages, avec 3 planches.

Les Insuccès en photographie... Retouche des clichés et gélatinage des épreuves, par V. Cordier, pharmacien-chimiste. 3e édition. Paris, Gauthier-Villars, 1876; in-18 de 87 pages.

De l'Éclairage et de la Retouche en photographie, applications nouvelles, formules, tours de mains, etc., suivies de photographies explicatives, par V. Ducasse, peintre photographe. Toulouse, Vigé, 1877; in-8 de 46 pages.

Une Question de priorité au sujet de la polychromie photographique de M. Léon Vidal. Lettres à la Société française de photographie, par Louis Ducos du Hauron. Agen, Lamy, 1876; in-8 de 12 pages.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Annuaire de l'archéologue français, publié sous les auspices de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, par Anthyme Saint-Paul. Première année, 1877. Tours, Bouserez; Paris, l'auteur, 1877; gr. in-18 de 141 pages avec 12 gravures. Prix : 1 fr. 50.

L'Art et l'Industrie; organe du progrès dans toutes les branches de l'industrie artistique (suite et continuation du *Magasin des arts et de l'industrie*). Premier numéro. Janvier 1877. Paris, Ducher et compagnie, 1877; gr. in-fol. de 2 pages de texte avec 7 planches gravées et 1 chromolithographie.

Mensuel. — Un an, 18 fr.

Courrier des bibliophiles. N° 1. Novembre 1876. Paris, librairie des Bibliophiles, 1876; in-8 de 8 pages.

Paraît tous les trois mois.

L'École de dessin, journal des jeunes artistes et des amateurs. Première livraison. Janvier 1877. Paris, Monrocq frères, 1877; in-fol. de 4 pages de texte à 2 colonnes avec 6 modèles de dessins.

Mensuel. — Un an, 18 fr.

L'Exposition internationale de 1878, journal illustré, publiant. N° 1. Paris, 6, rue Saint-Lazare, 1876; gr. in-4 de 8 pages à 3 colonnes.

Paraît le dimanche. — Un an, 8 fr.

Le Musée pour tous. Revue hebdomadaire de littérature et d'art. Paris, L. Baschet, 1877; gr. in-4 de 4 pages avec 2 photographies.

Un an, 100 fr.; un n°, 2 fr. 25.

Revue illustrée des industries d'art contemporaines, sous la direction de M. Guichard, architecte-décorateur. Numéro 1. Paris, Chamerot, 1876; in-fol. de 8 pages à 4 colonnes.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois. — Prix, un an : 7 fr.; six mois : 4 fr.; un n° : 0 fr. 25 c.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1877.

DIX-NEUVIÈME ANNÉE. — TOME QUINZIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
Reiset	Une Visite aux musées de Londres en 1876 (1er article)	5
Duranty	Promenades au Louvre : Remarques sur le geste dans quelques tableaux (1er article)	19
Paul Mantz	André del Sarte (2e article)	38
Edmond Bonnaffé	L'Histoire du mobilier, de M. Albert Jacquemart (1er article)	51
Anatole de Montaiglon	La Mise au tombeau du Titien	69
Louis Gonse	Musée de Lille : Le Musée Wicar (2e article)	80
Champfleury	L'Imagerie satirique en Hollande au XVIIIe siècle.	96
Alfred Darcel	Bibliographie : Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, par M. E. Aubert	106

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Reiset	Une Visite aux musées de Londres en 1876 (2e article)	113

Pages.

O. Rayet..... Les Fouilles d'Olympie..... 134
Charles Gueullette..... Les Cabinets d'amateurs a Paris : La Collection de M. H. de Greffulhe. — Tableaux (1er article). 154
Duranty..... Promenades au Louvre : remarques sur le geste dans quelques tableaux (2e article)..... 172
Ludovic Lalanne..... Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (1er article)..... 181
Edmond Bonnaffé..... Histoire du mobilier, de M. Albert Jacquemart (2e et dernier article)..... 205
Anatole de Montaiglon... Post-scriptum aux Juste..... 221

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Henry Havard..... La Faïence de Delft : Collection de M. John F. Loudon..... 225
Reiset..... Une Visite aux Musées de Londres en 1876 (3e article)..... 238
Alfred Darcel..... La Conservation du palais des Tuileries..... 255
Paul Mantz..... André del Sarte (3e article)..... 261
Duranty..... Promenades au Louvre : Remarques sur le geste dans quelques tableaux (3e et dernier article).. 281
Roger Ballu..... Les Artistes contemporains : Diaz..... 290
Ludovic Lalanne..... Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (2e article)..... 305
Louis Gonse..... Bibliographie : Les Mois, par M. H. Giacomelli; Sciences et Lettres au moyen age et a la Renaissance, par M. Paul Lacroix; La Sainte Vierge, par M. l'abbé Maynard..... 319

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Edmond Bonnaffé..... Un Musée a créer..... 329
Paul Mantz..... André del Sarte (4e et dernier article)..... 338
P. Trabaud..... Le Tableau du roi René a Aix..... 355
Champfleury..... Henry Monnier..... 363
Eugène Fromentin..... Un Mot sur l'art contemporain, poésie inédite... 382
Louis Gonse..... Musée de Lille : Le Musée Wicar (3e article).... 386
Paul Lefort..... Ventes a l'Hotel Drouot : Tableaux et tapisseries du duc d'Albe; Collection B..., de Londres..... 402
Alfred de Lostalot..... Tableaux des collections Sedelmeyer et San-Donato : Pettenkofen..... 410
Eugène Müntz..... La Renaissance a la cour des papes : l'Héritage de Nicolas V..... 417

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Barbet de Jouy.....	Le Reliquaire d'Orvieto (1er article).....	425
François Lenormant.....	Les Médaillons impériaux de coin romain.....	435
Reiset.....	Une Visite aux musées de Londres en 1876 (4e article).....	449
Charles Gueullette.....	Les Cabinets d'amateurs a Paris : La Collection de M. H. de Greffulhe. — Ameublement (2e et dernier article).....	462
Lechevallier-Chevignard.	Un Dessin du musée du Louvre.....	475
Charles Yriarte.....	Venise.....	484
Ludovic Lalanne.....	Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (3e article).....	504
Henry Havard.....	L'État civil des maîtres hollandais : Pieter de Hooch.....	519
O. Rayet.....	Bibliographie : Le Forum romain, par M. Ferdinand Dutert.....	525

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Ch. Timbal.....	La Sculpture au Salon (1er article).....	529
Duranty.....	Réflexions d'un bourgeois sur le Salon de peinture (1er article).....	547
Barbet de Jouy.....	Le Reliquaire d'Orvieto (2e article).....	582
Reiset.....	Une Visite aux musées de Londres en 1876 (5e article).....	590
Charles Ephrussi.....	Les Dessins d'Albert Durer (1er article).....	598
Paul Chéron.....	Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1877.....	612

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement composé par Holbein pour le « Polydore Vergile » (Bâle, Froben, 1521, in-fol.) 5

Portrait de vieille femme, eau-forte de M. Rajon, d'après Rembrandt (National Gallery), gravure tirée hors texte 11

Triton, d'après une gravure de Mantegna 18

L'Opérateur, par Brauwer; Le Départ pour la chasse, par Cuyp; Militaire recevant une jeune dame, par Metzu; Le Marché aux herbes, par le même; Charles Ier, par Van Dyck; Militaire tendant de l'argent à une jeune femme, par Terburg; La Fête flamande, par Jean Steen; La Fille de Loth, par Guerchin; Le Repas de famille, par Jean Steen; Craesbeke dans son atelier, par Craesbeke; Le Maître d'armes, par Raphaël; Sujet emprunté à Gavarni. Dessins de M. T. de Mare, gravés par M. Gillot, d'après des tableaux du Louvre; Cul-de-lampe, d'après Karel Dujardin ..... 19 à 37

« Madonna delle Arpie » (musée des Offices); La Dispute de la Trinité (palais Pitti); Tête d'enfant pour la Charité (musée du Louvre); Œuvres d'André del Sarte ..... 41 à 49

La Madone du Sac, eau-forte de M. A. Gilbert, d'après André del Sarte, gravure tirée hors texte 47

Femme assise, bronze antique; Lion assyrien, bronze; Stalle en bois sculpté du XVe siècle; Cabinet d'ivoire, travail indien; Escabeau italien du XVIe siècle; Pupitre Louis XVI; Commode de Caffieri; Fauteuil dit des « Fables de La Fontaine »; Cartel Louis XVI en bronze doré; Dessins de M. Jules Jacquemart, gravés par M. Gillot ..... 51 à 68

Salon du XVIIIe *siècle,* chez M. L. Double, dessin de M. Jules Jacquemart, tiré hors texte 63

Portrait du Titien 73

Portrait de Danton, par David; Portrait d'homme, par Albert Durer, gravé par M. Vallette; Esquisse du Massacre des Innocents, par Le Poussin; Esquisse pour la Mort de Socrate et Portrait de Bailly, par David; Intérieur de corps de garde, par Boilly, gravure de M. Vallette; L'Anarchie, par Ingres : fac-simile de dessins du musée Wicar ..... 80 à 94

Portrait de Law et estampes diverses du « Het Groot Tafereel der Dwasheit » .. 98 à 105

Châsse de saint Sigismond, XIIe siècle; Reliquaire de la Sainte-Épine, XIIIe siècle; Lettre et Cul-de-lampe (Trésor de Saint-Maurice d'Agaune) .. 109 à 112

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement tiré d'un manuscrit ayant appartenu à Mathias Corvin; cul-de-lampe italien du XVIe siècle ..... 113 et 133

Fragments de sculpture du temple de Jupiter à Olympie : Tête de lion, de profil; Héraclès et Atlas ; Torse du fleuve Cladaos; Torse viril; Tête de vieillard; Victoire de Pæonios; Tête de lion, de face; dessins de M. Paul Le Rat, gravés par M. Gillot; Plan du temple de Jupiter..... 134 à 153

Lettre B, tirée d'un livre parisien du XVIIe siècle; Le Bénédicité, par Jean Steen; Dame hollandaise lisant une lettre, par Terburg; dessins de M. D. Maillart, gravés par M. Gillot; Chèvres, fac-simile d'une eau-forte de Berghem. 154 à 171

Portrait de Mme Vigée-Lebrun, par elle-même; eau-forte de M. Waltner; gravure tirée hors texte..... 163

La Toilette, eau-forte de M. Boilvin d'après Louis Boilly; gravure tirée hors texte..... 171

La Vierge douloureuse, d'après le Christ en croix de Rubens, et deux dessins commentaires du même sujet; Figure du Peseur d'or, de Quentin Matsys; Le Géomètre, par Holbein; Une figure de la cuisine des anges, par Murillo. Dessins de M. T. de Mare, d'après les tableaux du Louvre, gravés par M. Gillot..... 172 à 179

Portrait de Bernin, d'après une gravure du XVIIe siècle, dessin de M. A. Gilbert, gravé par MM. Smeeton et Tilly; Bernin, d'après la médaille de Chéron, dessin de M. Goutzwiller; Torse du Pasquin, dessin de M. Bocourt; deux dessins de porte par M. Goutzwiller, d'après Michel-Ange..... 185 à 203

Netzké en ivoire ancien ; Pièce de cuir, travail vénitien du XVIe siècle; Grand tapis persan ancien, à fond d'or; Fragment d'une tapisserie flamande du XVe siècle; Statuette en bronze florentin du XVIe siècle; Encrier dit de Marie-Antoinette; Brûle-Parfums indien; Netzké d'ivoire ancien. Dessins de M. Jules Jacquemart pour l' « Histoire du mobilier »..... 205 à 220

Cabinet oriental de M. Jules Jacquemart, eau-forte typographique par M. Jules Jacquemart, gravure tirée hors texte..... 210

Armes de la famille Betti..... 224

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement de miroir en faïence de Delft; Canette dorée en camaïeu; Cafetière polychrome; Grande potiche polychrome; Vasque décorée en camaïeu; Grand plat en camaïeu; Plaque polychrome; Plateau; Figurine représentant un joueur de cornemuse; Dessins de M. Goutzwiller, gravés par M. Gillot. 225 à 237

Lord Heathfield, eau-forte de M. Rajon, d'après J. Reynolds (National Gallery), gravure tirée hors texte..... 251

Les Tuileries de Philibert de l'Orme, d'après Androüet du Cerceau; Dôme central, d'après Jean Marot. Dessins de M. Goutzwiller..... 257 à 259

Œuvres d'André del Sarte : Portrait de Lucrezia Fede; la Foi, le Baptême du

Pages.

Christ, fresques du Scalzo; Pietà, du musée de Vienne. — Étude pour la Déposition de croix, au palais Pitti; Étude pour la Sainte-Catherine de la Déposition de croix; Étude pour le Saint-Joseph de la Madone du Sac (fac-simile des trois dessins à la sanguine du musée du Louvre)..... 261 à 279

Études de gestes, d'après les tableaux suivants du Louvre : La Madeleine du Bronzino; Jésus-Christ guérissant les aveugles, du Poussin; l'Intérieur de cabaret, de Téniers; le Massacre de Scio, d'Eugène Delacroix, et l'Embarquement pour Cythère, de Watteau. Dessins de M. T. de Mare, gravés par M. Gillot. Cul-de-lampe, d'après Prud'hon..... 281 à 289

Portrait de Diaz, par M. Laguillermie; huit études ou croquis à la plume et au crayon, gravés en fac-simile d'après Diaz. Cul-de-lampe d'après une étude au crayon d'Ingres..... 290 à 304

La Descente des bohémiens, eau-forte de M. Desbrosses, d'après un tableau de Diaz (collection de Mme Ernest André), gravure tirée hors texte..... 298

Portrait d'Urbain VIII, d'après une médaille italienne du XVIe siècle; Daphné, groupe de Bernin, dessin de M. Bocourt; Église du Noviciat des Jésuites et Maison du Président Le Coigneux, d'après Israël Silvestre, fac-simile par M. Goutzwiller..... 305 à 312

Le Mois de mars, dessin et composition de M. Giacomelli, gravure de M. Gillot. 321

Lettre E de la fin du XVIe siècle; Galère du XVIe siècle, fac-simile d'un dessin de Raphaël, à l'Académie de Venise; l'Annonciation, bas-relief de Donatello, à Santa-Croce; la Nativité, bas-relief de Luca della Robbia; la Déposition de croix, esquisse du Pérugin; Marguerite de Valois, d'après un crayon du XVIe siècle (Louvre); la Vierge au croissant, d'après une estampe de Dürer. Ces bois sont tirés des livres : La Sainte Vierge, de M. l'abbé Maynard, et Sciences et Lettres au Moyen Age et à la Renaissance, de M. Paul Lacroix, édités par M. Firmin-Didot..... 319 à 328

La Vierge à l'hostie, chromolithographie d'après une aquarelle d'Ingres; gravure tirée hors texte..... 323

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

La Cène, dessin de M. A. Gilbert, d'après André del Sarte (fresque du réfertoire de San-Salvi); les Quatre Saints, d'après le tableau d'André del Sarte (Académie des Beaux-Arts, à Florence), dessin de M. Pasquier, gravure de M. Guillaume..... 341 à 344

Lucrezia del Fede, eau-forte de M. A. Gilbert, d'après le tableau d'André del Sarte, au musée de Madrid, gravure tirée hors texte..... 350

Portrait du roi René, d'après un camée; Triptyque du roi René, à Aix; Armes d'Anjou. Dessins de M. Goutzwiller, gravés par M. Gillot..... 355 à 362

Portrait de Henry Monnier (Joseph Prudhomme), par lui-même, *Id.* d'après un dessin de M. A. Millet; Portraits de Mme Henry Monnier, d'Adolphe Adam, de M. Zerezo, de Mme Lafarge, de Léon Gozlan, Méry, etc., etc.; dessins de Henry Monnier, gravés en fac-simile par M. Gillot. Portrait d'un architecte (musée de Lille), dessin de Henry Monnier, appartenant à M. Giacomelli, gravé par

Pages.
M. Vallette..... 363 à 379
Dessins du musée Wicar : Dessin de l'École vénitienne; Tête d'homme, dessin du xve siècle, attribué à Mantegna, gravé par M. Vallette; Le Dévouement de Curtius, Descente de croix, Jugement de Midas, Monstres marins, Figure debout, Jeux d'enfants, Têtes, Arabesques, Dessins attribués à Giacomo Francia, reproduits en fac-simile par M. Goutzwiller, gravés par M. Gillot; Étude de femme par le Guerchin..... 386 à 401
L'Ensevelissement du Christ, héliogravure de MM. Goupil, d'après une tapisserie italienne du xvie siècle (collection du duc d'Albe), gravure tirée hors texte. 386
Doña Antonia, fille de Don Luis de Haro, eau-forte de M. Lalauze, d'après Velazquez (?)..... 407
La Charrette des volontaires hongrois, eau-forte de M. G. Greux, d'après un tableau de M. Pettenkofen, gravure tirée hors texte..... 411
Le Trouvère, eau-forte de M. Courtry, d'après un tableau de Couture, gravure tirée hors texte..... 415
Portraits et armes de Nicolas V, d'après une médaille italienne..... 417 et 424

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Cadre tiré d'un manuscrit du xve siècle. Pilier de la façade du Dôme d'Orvieto; le Jugement dernier, bas-relief de la même façade, gravure de M. Méaulle. 425 à 433
Médaillons d'or d'Eucratide, dessiné et gravé par M. Vallette, et de l'empereur Valens; Médaillon de bronze de l'empereur Gordien III; Médaillon de bronze impérial; Aigles romaines; Médaille romaine avec les signes du zodiaque. 437 à 448
Cul-de-lampe emprunté au « Songe de Polyphile »..... 461
Statue équestre de Louis XIV, par Girardon; Panneaux de porte peints par Prud'hon, dessin de M. Goutzwiller; Quatre médaillons peints par Prud'hon, dessins de M. J. Leman; Console de laque, Potiche chinoise et garniture de cheminée, dessin de M. Jules Jacquemart; Buffet par Bérain, dessin de M. Goutzwiller. Tête de chèvre, d'après Berghem..... 462 à 474
Portrait de Mme de Champcenetz, gravure au burin de M. Morse, d'après Greuze (collection de M. le comte H. de Greffulhe), gravure tirée hors texte. 467
Pendule de Marie-Antoinette, eau-forte de M. Jules Jacquemart (collection de M. de Greffulhe), gravure tirée hors texte..... 475
Projet de tombeau, dessin du musée du Louvre; *Id.*, par Raphaël, dessin de la collection du duc de Devonshire..... 477 et 481
Char nuptial de Bianca Capello, dessin attribué au Pontormo; lettre N du Maître aux Dauphins, tirée d'un livre vénitien (1500)..... 484
Pilier de bronze de la place Saint-Marc, sculpté par A. Leopardi; La Mise au tombeau, panneau de bronze sculpté par le Sansovino; Monument de Pietro Bernardo au Frari, par A. Leopardi; La Purification de la Vierge, bas-relief de Tagliapietra; La Paix et la Justice aux pieds de Venise, plafond du Véronèse au Palais-Ducal; Le Doge Lorédan, par Giovanni Bellini; La Vierge de la Victoire, par Andrea Mantegna; Portrait de Tiepolo, d'après une eau-forte d'Alessandro Longhi; La Procession du Doge, par Matteo Pagani; Portrait de

Pages.

l'Arétin, dessin sur bois par le Titien; La Joueuse de flûte, gravure anonyme du XVIe siècle; Reliure vénitienne de 1597; Cimeterre vénitien du XVIe siècle (Cabinet du baron Adolphe de Rothschild); Puits de San-Giovanni e Paolo, attribué au Sansovino..... 485 à 500

Portrait de Michel-Ange, gravure sur bois du XVIe siècle; Portraits de Jean Varin et de Mignard, d'après des gravures d'Edelinck; Église des Carmélites Saint-Jacques et Hôtel du duc d'Aumont, d'après Israël Silvestre; Façade du Louvre, d'après le projet du Bernin; Cul-de-lampe du XVIIe siècle..... 501 à 518

Lettre P composée par M. Claudius Popelin; Fragments du temple des Dioscures et Tête de bœuf d'après des sculptures trouvées dans les fouilles du Forum..... 525 à 528

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un manuscrit irlandais du VIIe siècle..... 529

La Musique, figure en plâtre de M. Delaplanche; Le Génie des Arts, groupe de M. Mercié; Berryer, statue en marbre par M. Chapu; Sarpédon, par M. Peinte; Clotilde de Surville, par M. Gautherin; dessins des artistes d'après leurs ouvrages exposés au Salon de 1877..... 533 à 545

Lettre P, tirée d'un livre parisien du XVIIe siècle..... 547

La Lecture, par M. Fantin-Latour; Pèlerinage, par M. Lhermitte; Figure de la « Famille de Jean le Boiteux », par M. Raffaëlli; Fin d'Octobre, par M. Duez; Portrait du décorateur Rubé, par M. Mathey; le Dimanche près Saint-Philippe-du-Roule, par M. Béraud; Causerie à Hyde-Park, par M. Maxime Claude; Plâtrières de la butte d'Orgemont, par M. Paul Roux; Préliminaires de combat, par M. Karl Bodmer; Sainte Monique, par M. Maillard; dessins des artistes d'après leurs tableaux du Salon; gravures de M. Gillot..... 549 à 579

Portrait de M. Thiers, par M. Bonnat, eau-forte de l'artiste d'après son tableau du Salon; gravure tirée hors texte..... 551

Le Baron Taylor, burin de M. Morse, d'après le tableau de M. Durangel au Salon; gravure tirée hors texte..... 575

Reliquaire d'Orvieto, d'après Seroux d'Agincourt; Urbain IV au pont de Riochiaro, plaque émaillée de ce reliquaire; Reliquaire en argent, par Ugolin de Sienne, dessin de M. Goutzwiller..... 583 à 588

La Vierge au panier, eau-forte de M. Rajon d'après le Corrége (National-Gallery), gravure tirée hors texte..... 595

Lettre L, empruntée à « l'Anatomie » de Vésale (Bâle, 1555); Les trois lansquenets, fac-simile d'un dessin d'Albert Dürer, de la collection Hulot; Deux anges, dessin d'Albert Dürer, pour le triptyque d'Heller..... 598 à 611

FIN DU TOME QUINZIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [781]